CAHIERS DU CINÉMA



132 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • JUIN 1962 ★ 132

NOTRE COUVERTURE



Jerry Lewis dans **THE LADIES' MAN** de Jerry Lewis.

Ne manquez pas de prendre page 34 **LE CONSEIL DES DIX**

Cahiers du Cinéma

JUIN 1962 TOME XXII. — N° 132

SOMMAIRE

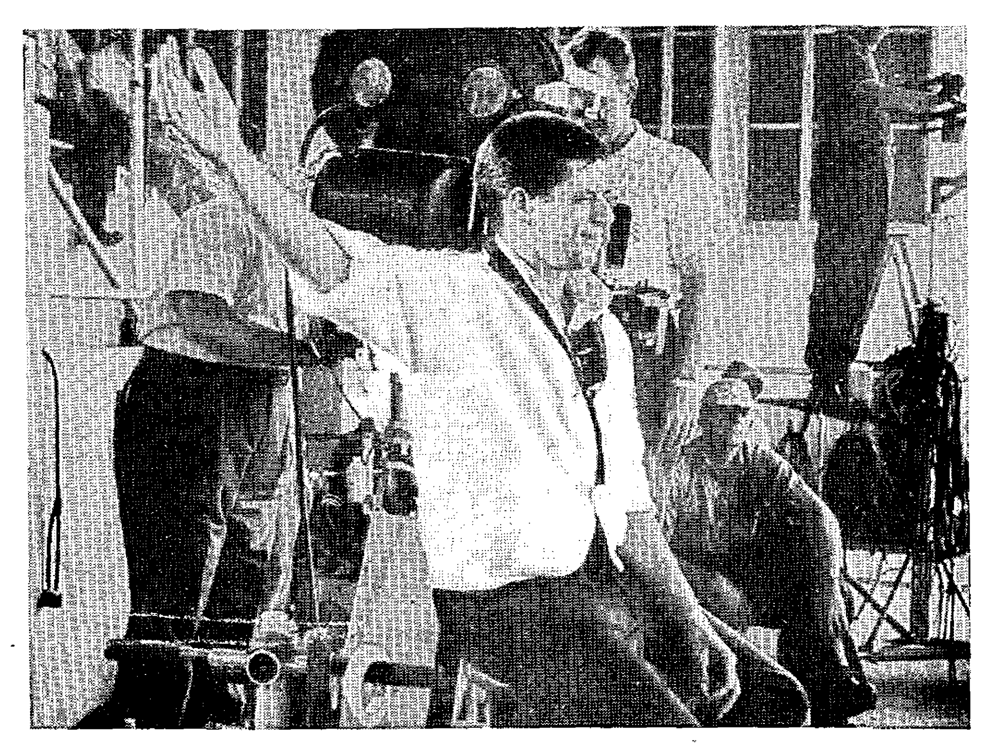
●

Les Films

*

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38



Jerry Lewis dirigeant une scène de *The Bellboy*.

LEWIS AU PAYS DE CARROLL

par André S. Labarthe

S'il fallait justifier les quelques notes qui suivent, je dirais seulement ceci : il existe un cas Lewis comme il existe un cas W.C. Fields, un cas Groucho, un cas Chaplin ou un cas Keaton. C'est justement l'une des plus remarquables caractéristiques du héros comique que de toujours se présenter comme un cas — comme si le rire (et les psychologues ne s'y sont pas trompés) plongeait plus loin dans l'âme humaine que ne font la tragédie et le mélodrame. Oui, il y a une profondeur du rire, mais il y a aussi une honte du rire. De l'une et de l'autre, le cas Lewis propose, à notre sens, une assez belle illustration.

*

1

Une seule anecdote concernant son enfance : à la Irvington High School, il est surnommé « Id » (l'Idiot). Ses premières apparitions au cinéma se rattachent assez bien à cette lointaine réputation : ce ne sont que numéros de clown, repris à la tradition du cirque et du cinéma loufoque. Comique de compères, essentiellement, qui puise le plus clair de son art dans la mythologie sommaire du burlesque anglo-saxon.

C'est la première période de la carrière de Lewis. Elle s'étend sur seize films (1), tournés entre 1946 et 1956, et dont le dernier, intitulé symptomatiquement *Pardners* (en français : *Le Trouillard du Far-West)* marque le terme de son association avec Dean Martin : Jerry y explosait au dernier plan, les poches bourrées de dynamite. La réalisation était assurée par des tâcherons sans grand talent : Hal Walker, Norman Taurog, Joseph Pevney... Une exception : Frank Tashlin.



Jerry Lewis et Shirley Mac Laine dans *Artists and Models* de Frank Tashlin.





La misogynie selon Jerry Lewis : 1. La femme garde-chiourme (*The Sad Sack*) ; 2. La femme « naturelle » (*The Bellboy*) ; 3. La femme vampire (*The Ladies' Man*).

Observons dès maintenant que Jerry Lewis ne possède pas de légende comme la plupart de ses aînés, de Groucho Marx à W.C. Fields. Les seuls détails qui percent le mur de sa vie privée concernent une existence familiale sans histoire, entre une femme charmante (2) et des enfants normalement constitués. Par ailleurs, ses rares déclarations sont dénuées de tout romantisme. Exemple : « *Je gagne trois millions de dollars par an* » (Les journaux).

2

En 1956, Jerry se sépare de son compère. A distance, l'association se montre peu convaincante. Jamais le tandem Jerry Lewis-Dean Martin n'a atteint la perfection du couple Laurel et Hardy, par exemple, dont la cohésion tient pour une bonne part au caractère complémentaire de leurs personnages.

La période qui s'ouvre avec *The Delicate Delinquent (Le Délinquant involontaire)* (3) accuse chez Lewis une double évolution ; d'une part la naissance d'un *personnage* (4), de l'autre l'abandon progressif de l'intrigue au profit de la *situation* — évolution qui n'est pas sans rappeler celle du roman et du théâtre modernes. *Désormais, à quelques exceptions près* (5), *le film ne sera que variation* sur un thème : Jerry délinquant, Jerry soldat, Jerry groom, etc...

C'est l'époque où Claude Mauriac note : « *Ai-je dit que Jerry avait un tout petit peu mauvais genre ? Je ne suis pas sûr que les auteurs n'aient pas délibérément joué sur son apparence assez peu virile.* » C'est aussi l'époque où Gilbert Salachas s'écrie : « *Je n'ai jamais compris l'engouement des foules (et de certains critiques) pour les laborieuses pitreries de Jerry Lewis.* » Nous y voilà !

3

En 1960, au terme d'une évolution qui aura donc duré quatorze ans, Jerry Lewis passe à la mise en scène. Premier film : *The Bellboy* (*Le Dingue du*

palace). Second : *The Ladies'Man (Le Tombeur de ces dames).* Troisième : *The Errand Boy* (encore inédit en France). Un contrat de sept ans le lie en outre à la Paramount.

4

Le personnage. Au physique : un grand bébé monté en graine, poilu comme un légionnaire et dégingandé comme un acteur de l'Actors' Studio. Au moral : un attardé. Age mental : onze ans, ainsi qu'il le déclare à la guichetière de *You're Never Too Young (Un pitre au pensionnat).*

Du clown, il a gardé la malléabilité de la face et un penchant équivoque pour le travesti, mais désormais toutes ses facéties sont investies dans un personnage complexe et cohérent. Car ce demeuré, incapable de répondre convenablement à un test élémentaire *(The Delicate Delinquent),* ce refoulé soumis au réflexe misogyne, ce schizophrène qui dort avec un poisson, dès qu'on le comprend, devient émouvant. En proie à de tonitruants cauchemars *(Hollywood or Bust, Un vrai cinglé de cinéma),* ce dormeur debout, sujet à des peurs paniques et qui voit constamment sa bonne volonté brisée par une incontrôlable maladresse (cf. la scène des bibelots en verre filé dans *The Ladies'Man)* a conservé de l'enfance une croyance inébranlable dans les pouvoirs de la magie (cf. la scène des papillons dans le même film) et un goût tenace pour la littérature de *comics* — au point de passer fréquemment *de l'autre côté,* par exemple au pays de la femme-chauve-souris de *Artists and Models* ou dans la chambre blanche de *The Ladies'Man* (6).

5

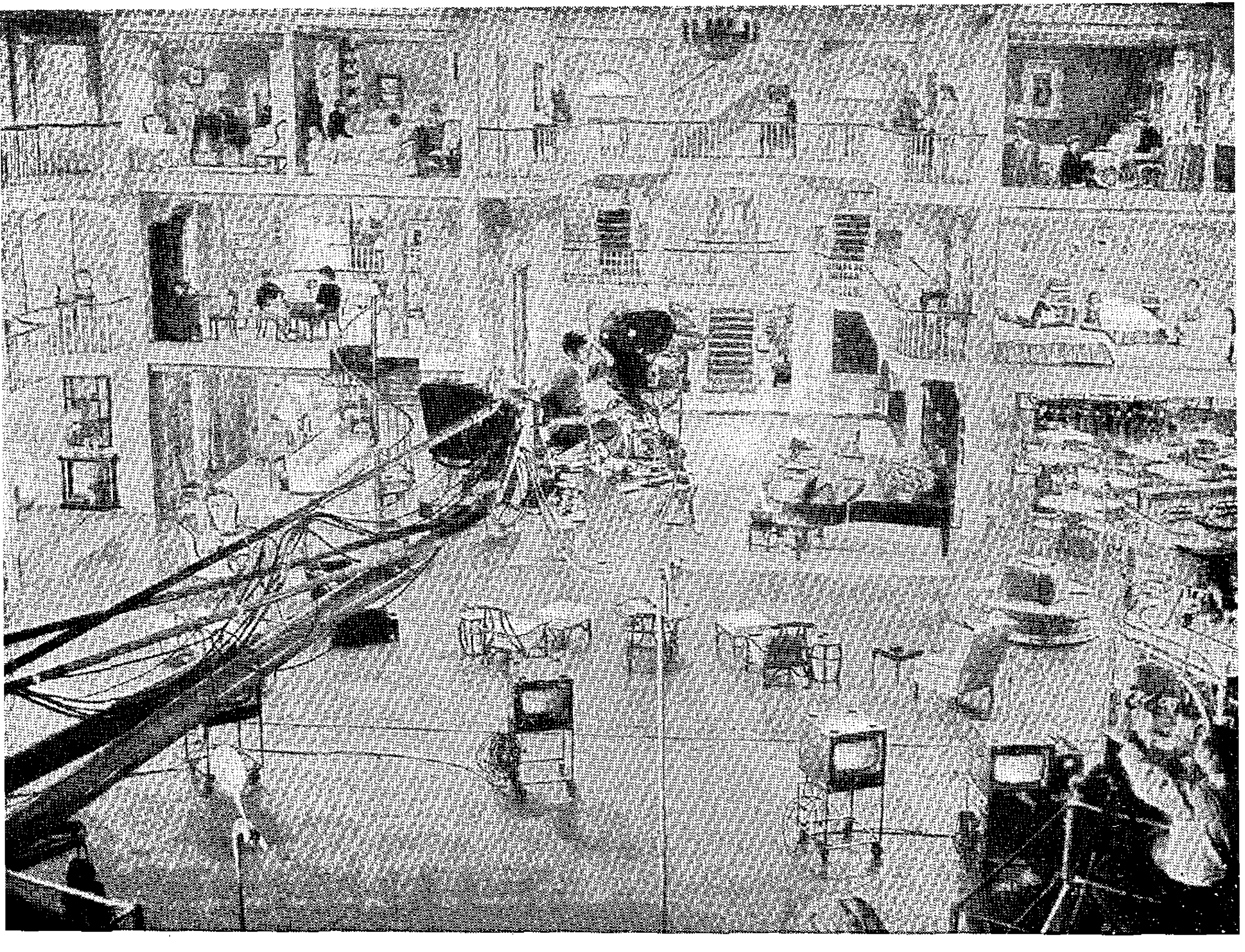
Le cinéma, naturellement, a la part belle dans cet univers comateux et puéril où tout n'est qu'obsession, nostalgie, magie blanche... La citation est devenue, chez Lewis, aussi coutumière que le pastiche et la charge chez les spécialistes Wilder et Tashlin. Citation de Laurel dans *The Bellboy,* de Bob Hope et Bing Crosby dans *Scared Stiff,* de James Dean dans *The Delicate Delinquent,* sans parler de plus subtiles, comme l'allusion à *Scarface* via *Some Like It Hot* dans *The Ladies' Man* ou, dans ce même film, la reprise en comique du supplice des écouteurs de *The Big Combo,* thriller en noir et blanc de son presque homonyme Joseph Lewis. Jerry lui-même, en accord avec la logique profonde de son personnage, endosse avec beaucoup de brio une impressionnante quantité de personnalités de l'écran — Bogart dans *You're Never Too Young,* le commandant paranoïaque de *Caine Mutiny* dans *Don't Give Up the Ship (Tiens bon la barre, matelot)* — n'hésitant pas, le cas échéant, à pousser le procédé jusqu'au narcissisme parodique, en se citant lui-même dans *Three Ring Circus (Le Roi du cirque)* ou *The Bellboy* (7).

6

La misogynie. Sans rapports avec l' « esprit » des revuistes de cabaret ou la tradition iconoclaste des Marx Brothers et de W.C. Fields.

La femme selon Jerry est un animal indomestiquable qui obéit à quelques lois simples avec la ponctualité d'un chien de Pavlov. Non seulement la fatalité de sa condition (8) la rend totalement opaque à elle-même (thème : la femme, créature *immédiate*), mais encore une sorte de bêtise congénitale la prive de tout rapport intelligent avec le monde qui l'entoure. C'est précisément l'une des caractéristiques des films de Lewis qu'aucun des personnages, pas même lui — *surtout pas lui* — ne possède la clé de l'univers où ils évoluent. D'où l'extrême netteté avec laquelle le monde des femmes se divise en trois catégories qui épuisent, si j'ose dire, le champ de la féminité.

Au bas de l'échelle, la femme « naturelle » — pour emprunter un mot au vocabulaire baudelairien. C'est la femme soumise à la biologie, inoffensive mais



Le décor de *The Ladies' Man*. Juché sur la plate-forme, Jerry Lewis répète un des plus spectaculaires mouvements de grue de l'histoire du cinéma.

sans attraits, dont le prototype est la grosse dame de *The Bellboy*, victime de son goût pour les sucreries.

Au-dessus, plaçons la femme garde-chiourme, la femme forte, autoritaire et immodérément virilisée, à laquelle finit toujours par se heurter Jerry. Le plus récent avatar en est l'ogresse de *The Ladies'Man*, cette Mrs Wélenmelon qui fait trébucher Jerry d'une tape dans le dos et pousse d'une seule main distraite la porte de la chambre où il s'est réfugié et derrière laquelle il a amassé tout le mobilier de la pièce.

Au sommet, enfin, la femme-vampire, dévoreuse de mâles, qui s'incarne, dans *The Ladies'Man*, en un essaim de filles fardées, entreprenantes et perpétuellement en quête d'aventures ou de nuits d'amour. Image d'une féminité frénétique à laquelle Lewis réserve un sort tout spécial — celui du citron de Georges Braque : « *Un citron à côté d'une orange cesse d'être un citron et l'orange une orange pour devenir fruits.* »

7

Bien entendu, cette misogynie ne doit son exceptionnelle vigueur qu'à ce qu'il faut bien appeler la psychologie du personnage. Cela, d'ailleurs, Lewis

cinéaste l'a si bien compris qu'il a fait d'elle le thème central de *The Ladies' Man* (9) s'offrant au passage le luxe d'une mise en boîte du freudisme qui a dû bien faire rire Kazan.

Les deux films réalisés par Lewis sont à cet égard fort significatifs. Car l'univers de *The Bellboy* et de *The Ladies'Man* n'est plus seulement un univers troublé (hanté par les pitreries du clown) : c'est un univers basculé, véritable *image renversée* dont les lignes de force doivent se lire à l'envers comme une écriture en miroir. Cette fois, Jerry est définitivement passé *de l'autre côté du miroir*, franchissant une fois pour toutes le seuil de ce cauchemar que son masochisme fondamental le poussait obscurément à vivre de bout en bout. Deux films rigoureusement oniriques, où prolifère un étonnant bestiaire et dont il faudrait demander la clé à la loi du symbolisme des rêves. Encore ne doit-on pas perdre de vue que si cette ultime métamorphose de Jerry a été possible, c'est grâce à la complicité de Lewis cinéaste.

En tout état de cause, j'aurais tenu pour preuve suffisante de ce renversement radical des perspectives l'extraordinaire *dilatation de l'espace par quoi* se signalait la mise en scène de *The Bellboy*, si *The Ladies'Man* n'était venu en proposer une démonstration plus éclatante encore.

8

On se souvient du gigantesque mouvement de grue par lequel la caméra de Lewis nous présentait les pensionnaires de Mrs Welenmelon dans leurs chambres pour, à la fin, embrasser la totalité du décor en coupe. Du strict point de vue de la conduite du récit, un tel mouvement est purement et simplement, une hérésie, puisqu'il n'aboutit qu'à détruire le réalisme du décor (donc de l'histoire), *pour nous en montrer* l'envers. Or c'est précisément en cela que consiste la trouvaille de Lewis. Car cet envers est le lieu même que Lewis a choisi de nous décrire, le lieu même de l'histoire *à l'envers* qu'il a choisi de nous conter. Au fond, ce plan de *The Ladies'Man* n'est pas, dans son résultat, foncièrement différent du célèbre plan-séquence des *Amberson* au terme duquel Welles dissipait magistralement l'équivoque que laisse toujours planer sur le réalisme du récit le recours possible à des procédés de truquage (dans ce cas précis : la transparence). Ici comme là, c'est bien de réalisme qu'il s'agit, celui de Lewis consistant simplement à rendre le récit et ses péripéties à l'imagination qui les a engendrés.

On aura compris que la mise en scène de Lewis cinéaste n'a pour mission que de laisser croire qu'elle a tout entière été imaginée par le personnage qu'incarne Lewis comédien — dilatation presque pathologique de l'un de ces cauchemars qui ponctuaient jusqu'ici la plupart des films de Jerry. Et je me demande comment on a pu parler de *happy end* à propos de *The Ladies'Man*, quand le dernier plan (le lion traversant le champ de la caméra) amorce, au contraire, le début d'un second cauchemar, plus terrible et plus irrémédiable — à l'image de ces rêves en spirale dont chaque nouvel épisode enfonce le rêveur un peu plus loin dans le dépaysement.

Dans une crise de frénésie qui faisait tout le prix de *The Delicate Delinquent*, Jerry se taillait une poupée sanglante à petits coups de surin dans l'air. C'est un film entier qu'il s'invente ici dans un furieux accès de délire auto-punitif.

André S. LABARTHE.

NOTES

(1) Ce sont, dans leur ordre chronologique : *My Friend Irma, My Friend Irma Goes West, At War with the Army, That's My Boy, The Stooge, Sailor Beware, Jumping Jacks, Scared Stiff, The Caddy, Money from Home, Living It Up, Three Ring Circus, You're Never Too Young, Artists and Models, Hollywood or Bust, Pardners.*

(2) Patti Palmer, ancienne chanteuse de l'orchestre de Jimmy Dorsey.

(3) Cette seconde période comprend sept films : *The Delicate Delinquent, The Sad Sack, Don't Give Up the Ship, Geisha Boy, Rock-a-Bye Baby, Visit to a Small Planet, Cinderfella.*

(4) Jerry, lui, est né en 1926 dans le New-Jersey.

(5) Ce sont ses films les plus médiocres comme *Visit to a Small Planet.*

(6) Une publication américaine en a d'ailleurs fait un héros de *comics*, et il apparaît déjà en France dans certains cahiers bimestriels destinés aux enfants (0,50 NF la livraison).

(7) Au générique de *The Bellboy*, on relève le nom d'un certain Joseph Levitch qui n'est que le véritable nom de Jerry Lewis.

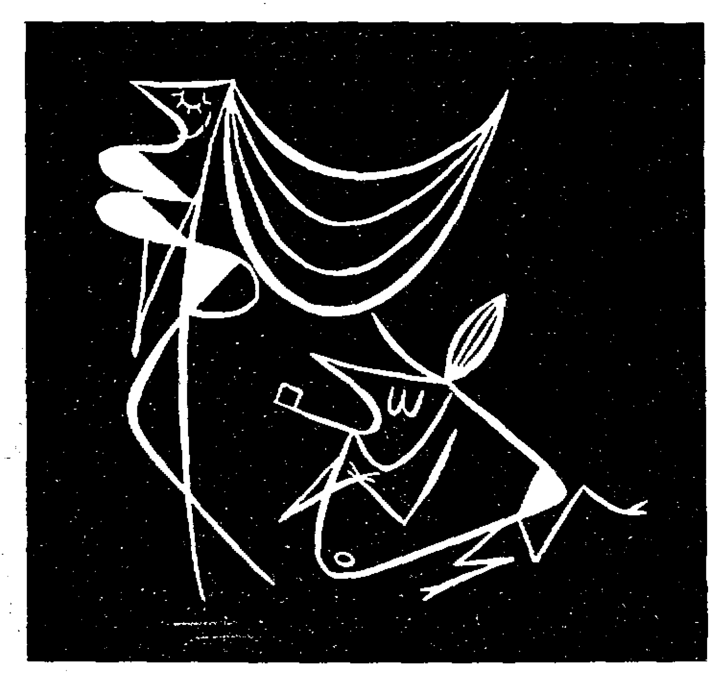
(8) La femme américaine fait, dans les films de Lewis, l'objet d'une critique en profondeur que nous nous contenterons d'évoquer en passant.

(9) Il est intéressant de remarquer que chacun des éléments que nous avons passés en revue a été pris par Lewis comme thème central d'un film : le *comics* dans *Artists and Models*, le cinéma dans *Hollywood or Bust*, la misogynie enfin dans *The Ladies'Man*. Ce qui semble vérifier l'hypothèse d'une création extrêmement concertée.



Artists and Models.

DIVAGATIONS



Ersatz, du Yougoslave Dusan Vukotic, qui vient d'obtenir à Hollywood l'Oscar du meilleur dessin animé.

SUR LE « HUITIÈME ART »

par Georges Sadoul

Pour le grand public, l'Animation n'existe pas encore comme un art. Dans de nombreux pays, elle reste enfermée dans ces parcs peints de tendres couleurs où l'on place les bébés à l'époque de leurs premiers pas et balbutiements.

La faute en est beaucoup à Walt Disney. Durant les années trente, il fut le grand maître de l'Animation, qui multiplia les trouvailles, dans l'art comme dans la technique. Rappeler que Jean George Auriol écrivait en 1938 « le génial Walt Disney » n'est pas critiquer le fondateur de la *Revue du Cinéma.* Les meilleurs connaisseurs de l'art du film employaient alors cet adjectif pour celui qui était encore un auteur et non pas un producteur roublard. Revoir aujourd'hui *Donald Plombier* explique les excellentes raisons de ces enthousiasmes anciens.

Le talent de Disney lui valut de conquérir rapidement un monopole international. Il engagea par centaines artistes et ouvriers, il leur fit fabriquer à la chaîne les féeries et les fables. La prodigieuse fortune de l'industriel s'accompagna d'une foudroyante décadence de l'artiste. La vente, comme sous-produits industriels, des Donald et des Mickey sous forme de sucettes, chocolats, bouillies, hochets, savonnettes ou couche-culottes imperméabilisées, contribua à établir dans le monde, à l'Est comme à l'Ouest, cette idée que l'Animation devait se réduire aux dessins pour moins de seize ans et, pour les adultes, à la publicité et aux caricatures satiriques.

⁂

Il faut le reconnaître : dans la grande majorité des nations, l'Animation se trouve en 1962 dans le même état que le cinéma en 1902. Le rôle des films se bornait alors à concurrencer, dans les fêtes foraines, le guignol, ou à vanter par leur publicité gratuite, sur les boulevards, le Chocolat Menier ou la Moutarde Bornibus. Qui aurait en 1902 songé à parler du cinéma comme d'un « Septième Art » ? Combien sont-ils ceux qui comprennent en 1962 que l'Animation est un « Huitième Art » ?

C'est bien *Huitième Art* qu'il faut dire et non pas variété du Septième : plus l'Animation se développe et plus elle se distingue fondamentalement de l'art du film. Le cinéma proprement dit utilise comme matières premières les hommes et la nature, que la prise de vues soit documentaire ou mise en scène (donc reconstituant et interprétant).

La matière première de l'Animation est, à l'opposé, la *plastique*, entendue comme un ensemble d'éléments créés par les artistes (dessins, sculptures, peintures, gravures, etc.). Par là, l'Animation n'est pas, à proprement parler, un genre parmi dix autres du cinéma. Elle appartient moins à l'art du film qu'aux arts plastiques traditionnels (peinture, sculpture, gravure, dessin, architecture, etc.). Ce que le premier comprit vraiment Elie Faure, parlant de *cinéplastique*. Il écrivait en 1920 : « *Vous connaissez ces dessins animés encore bien secs, bien maigres, bien raides qu'on projette sur l'écran, et qui sont, si vous le voulez bien, aux formes que j'imagine, ce que des graffiti tracés par un enfant à la craie sur un tableau noir sont aux fresques de Tintoret ou aux toiles de Rembrandt. Supposez en effet trois ou quatre générations attelées au problème d'animer en profondeur, non par les surfaces et les lignes, mais par les épaisseurs et les volumes ces images, de modeler par des valeurs et des demi-teintes une série de mouvements successifs* (...) *supposez à un artiste ainsi armé le cœur de Delacroix, la puissance de Rubens, la passion de Goya, la force de Michel Ange : il vous jettera sur l'écran une tragédie cinéplastique tout entière sortie de lui, une symphonie visuelle aussi riche, aussi complexe, ouvrant, par sa précipitation dans le temps des perspectives d'infini et d'absolu à la fois plus exaltantes par leur mystère et plus émouvantes par leur réalité sensible que les symphonies sonores du plus grand des musiciens* » (1).



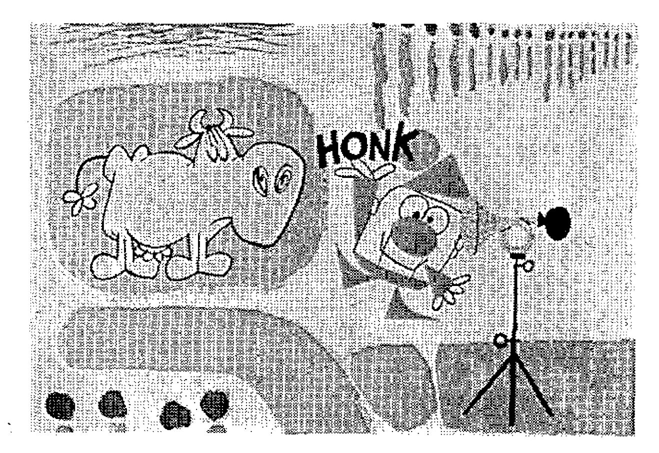
Avant la caméra (et le zootrope) les peintres et les sculpteurs avaient créé les formes, couleurs, compositions, sans pouvoir y faire intervenir le temps et le mouvement. Ils étaient condamnés à immobiliser un instant, à recréer un seul instant immobile. Depuis la préhistoire, les artistes ont tenté de secouer cette servitude, comme en témoignèrent le sanglier à huit pattes d'Altamira, les récits en images des primitifs, des Chinois ou des Egyptiens, montrant, dans de mêmes tableaux, fresques ou bas-reliefs, les mêmes personnages dans plusieurs actes ou épisodes de leur vie.

Comme en témoigna aussi la gesticulation spasmodique, mais obligatoirement figée,

(1) Texte recueilli en 1922 dans *l'Arbre d'Eden* pp. 277-304 et repris en 1953 dans *Fonction du Cinéma : De la Cinéplastique à son destin social* (1921-1937), préface de Charles Chaplin (Librairie Plon, Paris).

de l'art baroque. Les artistes du XVIIe siècle cherchèrent passionnément à mettre en mouvement la peinture, la sculpture, l'architecture. Ils y parvinrent, en alliant tous ces arts à la musique, au chant et à la danse pour créer l'opéra. Celui-ci put porter à leur paroxysme l'union des arts plastiques, mais il resta pourtant un spectacle *aux représentations sans* lendemain.

Il y a un siècle à peine que la photographie, devenue instantanée, réalisa pour la première fois le vœu d'Eugène Delacroix : fixer l'image de l'homme pendant le temps *qu'il tombe d'un sixième étage*. Il y a 125 ans (car l'animation naquit avant le cinéma), certains commencèrent à comprendre que les artistes, créant les images successives, pouvaient non seulement intégrer la troisième dimension dans un dessin, sans recourir à la perspective et autres artifices, mais aussi et surtout modeler, modifier, inverser à leur gré le mouvement et le temps. En 1864, dans un Brevet d'Invention pour une caméra (qui ne fut jamais d'usage pratique) Ducos du Hauron spécifiait qu'il pourrait : « *1° Condenser en quelques instants une scène qui a duré un laps de temps considérable : le passage d'une saison à une autre, la construction d'une ville, la succession des âges sur un même individu, etc. 2° Réciproquement, faire se succéder avec lenteur les transformations que leur rapidité rend parfois insaisissables. 3° Intervertir une scène ou un phénomène, c'est-à-dire commencer par la fin et finir par le commencement.* » Pour paraphraser Elie Faure, le précinéma



Le Cadeau, dessin animé français de Jacques Vausseur et Dick Roberts.

de du Hauron « *incorporait le temps à l'espace. Mieux. Le temps y devenait réellement une dimension de l'espace.* »

Les arts du spectacle avaient déjà, dans une faible mesure, réalisé l'accéléré ou le ralenti des mouvements, mais pour une représentation, et sans pouvoir les fixer sur un support. Mais aucun art plastique ne pouvait, avant le siècle dernier, rêver façonner le temps à sa guise, accélérer ou ralentir infiniment le mouvement, inverser même le cours naturel des choses, en montrant par exemple la tige de blé et son épi retourner à la graine qui leur avait donné naissance.

⁂

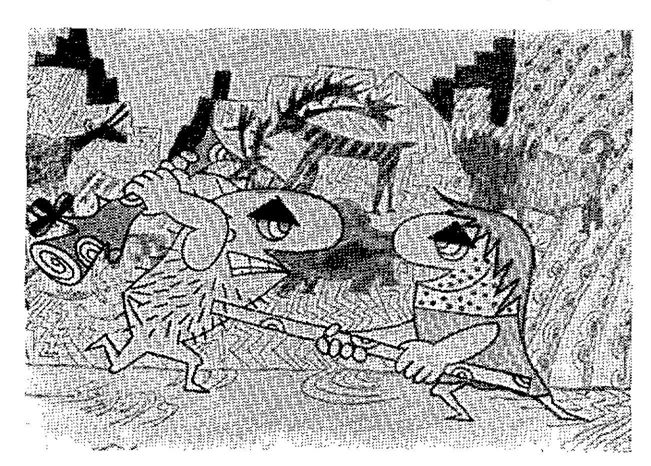
Avec le film, avec cette bande d'images successives transparentes (que créa le premier, non un ingénieur, mais l'artiste Emile Raynaud), le plasticien a reçu la possibilité

de modeler suivant les besoins de sa création, non seulement les formes, les couleurs ou l'espace, mais le temps et le mouvement. Ce que comprirent plus ou moins clairement les peintres qui, au début des années vingt, songèrent à remplacer la toile par l'écran et le pinceau par la caméra : Viking Eggeling, Richter, Ruttmann, Fischinger, Fernand Léger, etc.

Modifier ou inverser le cours naturel du temps et le rythme de mouvements (naturels ou composés), tel est un pouvoir essentiel de la « cinéplastique ».

Si l'Animation entend modifier le temps et le mouvement, les intégrer et les composer plastiquement, elle peut pour cela employer d'autres procédés que la prise de vues image par image. Elle peut également substituer aux éléments techniques créés (peinture, dessin, sculpture, gravure, etc.) des éléments photographiques. Si l'on prenait au pied de la lettre la formule « image par image », il faudrait par exemple exclure de l'Animation *l'Ecole* où le Polonais Borowczyck filma une série de photographies fixes (diverses poses d'un soldat manœuvrant) et recréa un temps et un mouvement, par le montage de prises de vues comportant presque toujours plus d'une image (et jusqu'à vingt ou trente).

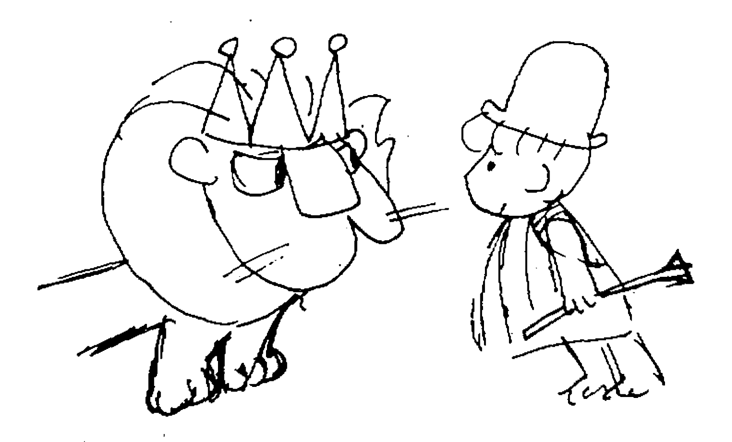
Outre l'image par image, les animateurs peuvent employer aussi certains autres procédés, tels que l'accéléré, le ralenti, le film à l'envers, diverses formes de montage. On ne saurait subordonner l'Animation à l'emploi d'une seule technique, pas plus qu'un art plastique à une seule « cuisine ». Ce qui importe avant tout c'est que, par quelque moyen,



Prenez garde, dessin animé tchécoslovaque
de Jiri Brdecka.

l'animateur ait recréé, modifié, modelé à sa guise tout à la fois le mouvement et le temps, les formes et les couleurs, l'espace et les sons (musicaux ou non).

Cette définition une fois admise, on se trouve amené à grouper dans la « cinéplastique » non seulement l'Animation proprement dite, mais certains films de truquage et aussi certains films sur l'art, qui, prenant leurs éléments dans des œuvres artistiques déjà existantes, leur intègrent un nouvel espace, l'écoulement du temps, et même (sous diverses formes) le rythme et le mouvement. Ainsi peut-on estimer que le *Guernica* d'Alain Resnais, est plus proche de la « *cinéplastique* » que du cinéma proprement dit, parce que ce poème lyrique audio-visuel ne se borne pas à explorer un tableau de Picasso, mais que, mélangeant peinture, sculpture, époques, photographies, il leur donne un sens nouveau, en leur intégrant le temps et le mouvement par le rythme du montage (à une image près) et divers mouvements d'appareil.



Ci-dessus et ci-contre, deux dessins originaux *de John Hubley pour son film Des étoiles et des hommes* qui sera l'un des clous du Festival d'Annecy, comme le fut, en 1960, *Moonbird* du même auteur.

On peut accepter ou non une telle extension de la « cinéplastique ». Mais quand bien même *on entendrait* l'Animation dans un sens plus étroit, il faudrait regretter qu'en 1962 l'Animation se réduise, dans plus de neuf films sur dix, au divertissement des enfants, au dessin animé caricatural (*ou cartoon*), à la propagande commerciale ou autre.

Alexeieff et les gravures en épingles de *La Nuit sur le Mont Chauve*, Bartosch et les silhouettes noires et blanches de *L'Idée*, Painlevé et René Bertrand avec les sculptures aimables colorées de *Barbe-Bleue* et d'autres maîtres animateurs français ont démontré, dès les années trente, aux artistes plasticiens, la possibilité d'aborder en Animation tous les genres et les plus nobles. Ceci grâce aux possibilités infinies de la caméra-pinceau (ou *ciné-peinture*), de la caméra-ciseau (ou *ciné-sculpture*), de la caméra-crayon (ou *ciné-dessin*), de la caméra-burin (ou *ciné-gravure*) etc.

***

Revendiquer l'extension universelle de telles nouvelles formes des arts ne signifie pas vouloir annihiler les principaux genres actuels de l'*Animation. Les caricatures* ou les œuvres destinées à l'enfance ne sont pas des formes artistiques négligeables ou méprisables. Sans quoi, il faudrait renier Goya et Daumier, Perrault et Lewis Carroll. Leurs caricatures ou leurs contes enfantins ne sont pourtant que certains genres du dessin ou de la littérature. On *ne saurait, en partant* de leurs chefs-d'œuvre, enfermer à perpétuité tous les artistes et tous les écrivains dans les *kindergarten*, ou les illustrés satiriques. Pourtant telle est encore aujourd'hui, de gré ou de force, la place réservée aux animateurs. Ceux qui réussissent à en sortir se heurtent souvent à l'incompréhension de la critique — ou même d'autres animateurs, prisonniers de leurs habitudes. Durant les années quarante, il était encore normal qu'un critique, rendant compte du *Petit Soldat*, songeât à prendre l'avis d'un garçonnet de sept ans, alors que le film de Grimault ne s'adressait pas à l'enfance.

Mais il est singulier de parler en 1962, à propos du *Songe d'une Nuit d'été,* des « marionnettistes tchèques », comme si Trnka avait adapté Shakespeare pour le Théâtre Guignol. Qu'on apprécie ou non son style, on doit reconnaître que ce maître est l'auteur de sculptures animées, qu'il matérialise, grâce à sa caméra-ciseau, le rêve caressé au XVII[e] siècle par les sculpteurs et les architectes baroques de son pays natal...

Plus ancienne que l'art du film, l'Animation est restée, par rapport à lui, singulièrement arriérée. Bien rares sont ses créateurs parvenus à l'âge adulte. La majorité de sa production stagne dans la pire période de l'âge ingrat. Pour le grand public, ses films sont à peine sortis de l'enfance.

***

Des festivals consacrés à la seule Animation, comme celui d'Annecy, et l'organisation internationale des animateurs (ANICA), contribueront tôt ou tard à donner ses véritables dimensions au Huitième Art, en démontrant ses perspectives sans limites, en apportant peut-être certaines solutions à son actuelle crise de développement. Faute d'un appui suffisant, l'Animation végète dans de nombreux pays, et la complication relative de ses diverses techniques détourne de la caméra ceux qui seraient tentés d'abandonner pour elle le crayon, le pinceau ou le ciseau.

Pour beaucoup la photographie et le cinéma auraient délivré la peinture de la nécessité de représenter. Que l'on conçoive l'art comme représentatif ou non, comme figuratif ou non, une nouveauté importante de notre siècle est, en tout cas, la possibilité offerte aux artistes plastiques d'intégrer à leurs œuvres le mouvement et le temps. Et il se pourrait bien que cette intégration apportât des solutions à divers problèmes de l'expression artistique contemporaine.

Georges SADOUL.



LETTRE DE BRUXELLES

par Bertrand Tavernier

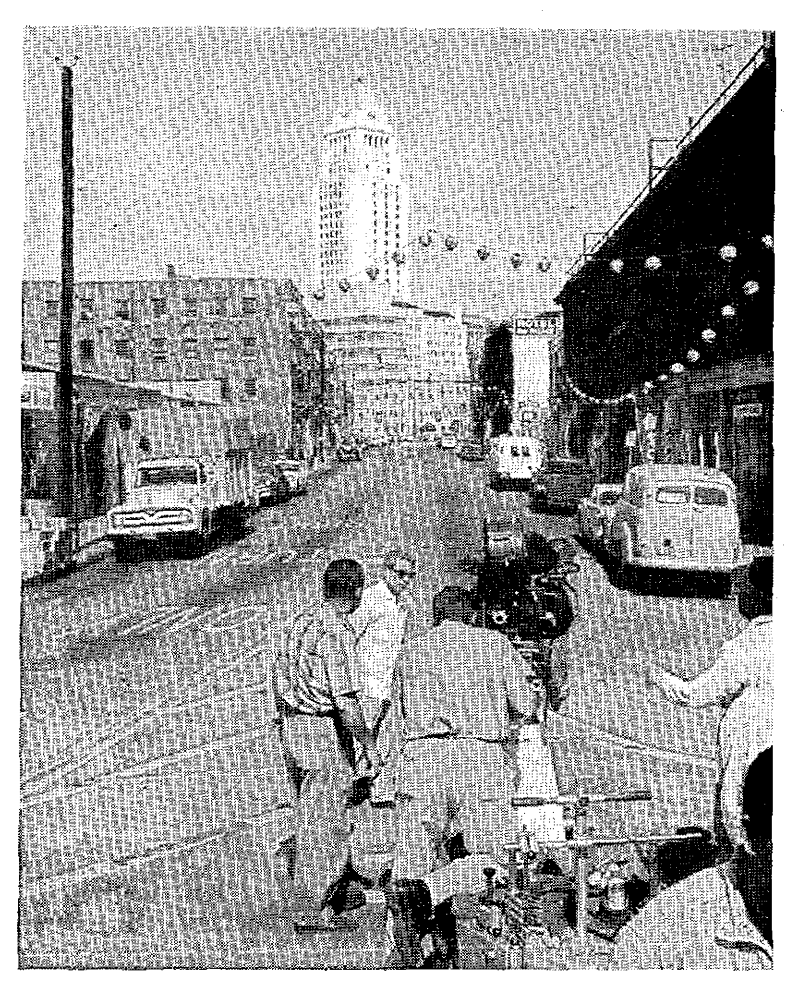
Imagine-t-on une salle de quartier parisienne présentant un film de 1936 en V.O. ? Une semaine qui permettrait au cinéphile de voir ou de revoir *Duel au soleil*, *Pacific Express*, *Cabin in the Sky*, *Cape et poignard*, *La Vallée de la peur*, sans parler de quelques Boetticher, Fuller et autres Lewis que l'on s'obstine à ne pas distribuer en France Bien sûr, il ne s'agit que de films « de série », comme dirait Jean-Louis Cheray, d'œuvres « mineures par rapport aux chefs-d'œuvre de l'écran », selon l'immortelle formule de Marcel Martin... Mais, bon Dieu, plutôt que de nous accabler d'Alfred Rode et d'Albicocco, de Joseph Antony et de Mervyn Le Roy, la Columbia, la Fox, la Warner et la Paramount feraient mieux de montrer ces films-là ; et le Napoléon, au lieu de présenter les V.F. des plus détestables « péplums » italiens, gagnerait à programmer ces petits westerns, ces thrillers, nettement plus intéressants que les sous-produits sordides de l'école new-yorkaise ou que les super-productions, comme ce *Cid* si détestable et ce *Roi des rois* sur lequel il ne vaut mieux pas insister. En attendant, on est obligé d'aller en Belgique pour voir les films cités ci-dessus, *sans parler de quelques Preminger*, Walsh *et* Tourneur que l'imbécilité des distributeurs empêche de sortir en France... Ne pourrait-on pas arriver à un accord qui autoriserait la libre circulation des copies pour les *cinémas d'essai*, dans le cadre du marché commun ?

Il est conseillé à l'amateur désireux de se rendre à Bruxelles ou à Anvers pour traquer le chef-d'œuvre inconnu de se munir, vu la manie qu'ont les Belges de changer les titres, d'un *homme à fiches*. Cette variété de cinéphiles est assez répandue à la Cinémathèque, dans certains ciné-clubs, au Parnasse ou au Mac-Mahon. Voir un film représente pour eux un travail considérable, non seulement avant et après la séance (mise au point des fiches techniques), mais pendant la projection, durant laquelle ils notent, barrent, divisent, *chronomètrent, mesurent, déchiffrent, additionnent, écrivent* et admirent, transformant le cinématographe en marathon. Le *Tigre d'Eschnapour* devient aussi épuisant qu'un 10.000 mètres, et la compréhension de Minnelli réclame autant d'efforts physiques que le 400 mètres haies... Enfin, grâce à ces individus, au reste fort sympathiques, vous ne manquerez pas un film important en Belgique, puisqu'ils vous identifieront immédiatement le dernier Howard Koch. aussi bien que le 172e Allan Dwann, avec, en prime, une *distribution complète*.

BOETTICHER

Le père Boetticher n'a vraiment pas de chance : depuis qu'il est devenu son propre producteur, on ne voit plus ses films.

Et pourtant *Ride Lonesome*, où il retrouve les compères de *Sept hommes à abattre*, le scénariste Burt Kennedy et Randolph Scott, formant avec eux un *team* qui prend la place anciennement occupée par Mann, Stewart et Chase, compte parmi ses meilleures œuvres Sur un thème très proche de celui de *Seven Men*, Budd et Burt brodent des variations plus graves que brillantes autour des rapports qui unissent un pseudo-justicier, des pseudo-bandits et une femme. Cette situation semble plaire à l'auteur de *Révolte au Mexique*, par sa simplicité, son aspect linéaire, et parce qu'elle lui permet d'aborder le problème n° 1 du western, les rapports entre la justice et la morale, et d'en inverser les facteurs. Déjà, dans *Sept hommes*, on ne savait pas vers quel personnage allait la sympathie du cinéaste ; ici, il est évident que, pour les auteurs, Scott n'est pas *le héros*, bien qu'il en possède tous les attributs, et au fur et à mesure qu'ils nous décrivent le processus de la vengeance qu'il a imaginée, une vengeance géométrique, ils nous en démontrent l'inutilité.



Samuel Fuller (lunettes noires, chemise blanche) tourne, dans les rues de Los Angeles, un plan de *The Crimson Kimono.*

Scott que sa victoire tue pour la deuxième fois (il fallait trois morts, une de trop, pour venir à bout de Legs Diamond) reste seul devant l'arbre qui a servi à pendre sa femme, un immense arbre en forme de croix auquel il a mis le feu ; et la caméra, dans un admirable mouvement de grue, fait disparaître peu à peu l'homme du cadre pour ne plus montrer que cette croix qui brûle. Le symbole est assez clair, je pense...

Même Karen Steele, encore plus belle que dans *La Chute d'un Caïd,* ne pourra pas le sauver, pas plus qu'elle ne pouvait sauver Legs Diamond et elle l'abandonnera pour partir avec un hors-la-loi à qui Scott laissera la liberté. La fin de *Seven Men* est ici inversée, et du même coup une certaine morale traditionnelle, un peu comme si Lee Marvin était parti avec l'or et Gail Russel.

On a voulu ne voir, en l'auteur de l'*Expédition du Fort King,* qu'un géomètre capable de trouvailles parfois heureuses. On oublie que sa mise en scène, célèbre uniquement

par ses ellipses, renvoie souvent à une thématique morale, parfois fruste, mais jamais suspecte. Et puis cette fausse sécheresse cache une réelle tendresse, qui *se manifeste* ici dans les magnifiques plans de Karen Steele se coiffant sous les yeux admiratifs de James Best : « Cette femme, explique-t-il à son copain, est faite pour être aimée, caressée, embrassée : *cela se voit au moindre* mouvement de son corps, au moindre de ses regards. » Voilà qui plairait à Kyrou...

Quant à l'humour du bonhomme, il suffit de se souvenir de la première demi-heure de *La Cité* sous la mer pour ne pas le juger indigne de celui d'Howard Hawks — génie en moins.

PREMINGER

La Treizième Lettre de Preminger a pour principal intérêt de mettre en évidence la grande complexité de la notion de « mise en scène » : ce remake consciencieux du *Corbeau* constitue un *décalque presque parfait* de l'original, quant aux intentions du moins. Même histoire, mêmes « trouvailles » (la petite fille avec ses lunettes, par exemple), découpage presque identique, certaines scènes étant semblables, à un ou deux détails près, sur le papier — et seulement sur le papier.

Constatons simplement que l'auteur de *Bonjour Tristesse* refuse les artifices grossiers qu'employait Clouzot et notamment cette volonté d'égarer le spectateur sur des fausses pistes, à grands coups de cadrages appuyés, de décrire un milieu social, ce qui était chez le premier un prétexte à se vautrer dans la boue, comme un *buffle dans un marécage*.

Finalement, grâce à sa direction d'acteurs, grâce à l'éclairage qu'il donne à chaque séquence, à un style de mouvements d'appareil, à une certaine façon d'approcher le sujet et les personnages, Preminger réalise un *film totalement opposé au Corbeau*, plus élégant, plus fluide et, malheureusement, pas très efficace, contrairement à son modèle. Cet échec est dû à la présence de certains acteurs, comme Charles Boyer, très encombrants et pas du tout à leur place ici, et au hiatus existant entre la mise en scène et le scénario. Il aurait fallu réaliser ce remake comme un film noir se déroulant dans une ville typiquement américaine et non pas s'essouffler à retrouver une atmosphère pseudo-européenne. Dans cette recherche des équivalences, le véritable créateur n'a rien à gagner et tout à perdre. Visiblement, le souci de refaire certaines scènes du *Corbeau gêne Preminger* et, même si le résultat est différent et supérieur, il garde un côté artificiel et forcé.

Cependant la vision de *La Treizième Lettre* se révèle passionnante, dans la mesure où il apparaît que, même *lorsque son réalisateur veut* reproduire littéralement des plans de Clouzot, ce qu'il obtient n'a pas grand-chose à voir avec le film français. Il faut donc croire que la mise en scène c'est ce petit rien qui...

FULLER

La vision de *China Gate* et de *Crimson Kimono* éclaire définitivement la personnalité de ce curieux zèbre, Samuel Fuller. Si on hésite encore à le traiter d'homme d'extrême droite, c'est uniquement parce que les notions de droite et de gauche n'ont qu'un sens vague aux Etats-Unis ; il faut avouer en effet que les intentions du bonhomme sont souvent méprisables : d'un *anticommunisme qui touche à la schizophrénie*, il est également coupable d'un amour immodéré pour la police et pour l'armée. Cette morale, trop primaire pour influencer le public européen, est extrêmement condamnable au niveau du public américain, déjà beaucoup trop enclin à la chasse aux sorcières. S'il faut mettre les points sur les i, c'est parce que le maccarthysme n'est pas mort, loin de là et que personne là-bas ne s'amusera à deviner le véritable sens de *China Gate* ou de *Pick Up on South Street*.

Cela dit, je ne crois pas que Fuller soit un fasciste, non pas à cause de ses pointes anarchistes, par lesquelles il contredit tout ce qu'il avait dit auparavant (cf. *Fixed Bayonets*, *Run of the Arrow*), ni du caractère antiraciste de certains de ses films et notamment de *Crimson Kimono*, car il s'agit visiblement de la thèse antiraciste soutenue depuis toujours



Angie Dickinson, Madelon du Corps expéditionnaire français en Indochine, dans *China Gate* de Samuel Fuller.

par une partie de la droite, comme le faisait remarquer Louis Seguin, nullement méprisable quoique limitée, mais à cause de son talent de réalisateur.

Sa mise en scène possède, souvent, une force, une puissance, une sincérité telle qu'elle se retourne contre son propos et donne à l'œuvre un sens totalement opposé à celui qui était prévu : ainsi, voulant glorifier l'héroïsme de l'Armée, Fuller nous décrit une bataille avec tant de soin, s'attarde si complaisamment sur la violence, que pour un spectateur objectif la séquence vous prendra un petit air de plaidoyer antimilitariste. Quand un cinéaste parvient à nous faire ressentir *physiquement*, la cruauté de la mort, quand il sait *faire mourir* un homme sur un écran, la notion de militarisme disparaît (cf *Objective Burma).* Dans *China Gate*, un soldat raconte comment d'ancien agent de police (sur la place Pigalle et la bande son, pendant ce récit, est truffé de coups de sifflets) il est devenu légionnaire, et il explique que l'armée est sa véritable famille : à peine a-t-il prononcé cette phrase qu'il se fait hacher par une rafale de mitrailleuse.

Ce film, dédié à la France « dernier bastion de la lutte contre le communisme »,

tourné en deux semaines, semble avoir été improvisé au jour le jour comme du Godard et si le scénario est souvent incohérent et absurde, le résultat est diablement excitant. Le grand Sam fait courir ses acteurs dans les jardins de la Fox transformés en jungle indochinoise, évite de justesse Buddy Adler ou Jerry Wald grâce à un joli mouvement d'appareil, les rattrape dans un fantastique travelling à la grue, introduit une séquence de comédie musicale (Nat King Cole chantant dans des ruines, précédé par une caméra endiablée), bâcle ici et là une scène explicative et, satisfait de la tournure que prennent les événements, permet à la divine Angie Dickinson de chanter la *Marseillaise*. De temps en temps il lance quelques facéties, déguise Lee Van Cleef en Chinois et lui fait prononcer cette phrase *magnifique* : « Mao Tsé Toung parle cinq langues, moi j'en parle sept. »

Mais là où Fuller excelle, c'est dans la description des minutes qui suivent un combat, combat où l'on attrape les rafales de mitraillette en pleine gueule : le silence est revenu, la tension disparaît peu à peu, un homme *allume une cigarette*, un autre savoure la paix. Ces quelques minutes valent tous les plaidoyers antimilitaristes du monde.

Crimson Kimono est quand même plus sympathique, et surtout plus subtil, bien que le script présente quelques maladresses, dans la progression de cette enquête policière : des personnages apparaissent, disparaissent sans que l'on sache pourquoi, peu importe d'ailleurs. Fuller s'intéresse surtout à l'histoire d'amour et nous décrit un portrait de femme avec une tendresse infinie. Il faut détruire la réputation de misogynie que l'on a faite à l'auteur de la *Maison de Bambou ; Underworld, Verboten, J'ai tué Jesse James*, et *Crimson Kimono* s'inscrivent en faux contre cette affirmation. Il n'est que de remarquer le soin avec lequel Fuller *dirige la délicieuse* Victoria Shaw, s'attarde sur le moindre de ses gestes, lui donne raison contre les deux détectives, pour saisir l'absurdité de cette opinion.

Plus classique, moins je-m'en-foutiste que *Les Bas-fonds new-yorkais*, cette œuvre en a la vigueur, le lyrisme, l'efficacité : un passage à tabac retrouve la veine du film noir de *la grande* époque, le *meurtre* du début bat en *précision* l'ouverture de *Pick Up* et, durant la séquence finale, Fuller se paye une démonstration technique à *la stupéfiante virtuosité*, servi par une superbe photographie de Sam Leavitt. Mais je donnerais volontiers tous ces « temps forts », pour certaines scènes, toutes simples, dans lesquelles Victoria essaye d'expliquer au Japonais qu'elle l'aime. La gentillesse des trois protagonistes a quelque chose d'étonnant, surtout par rapport au film policier habituel et seul le caractère pro-flic de l'œuvre oblige à des réserves. Evidemment par rapport à René Clair ou au *Cuirassé Potemkine* et autres diamants, ce n'est pas une perle, mais Fuller dit justement : « J'ai toujours préféré l'œuvre de l'homme à l'œuvre de l'huître. »

LANG

House by the River, que l'on ne verra peut-être jamais en France, constitue dans l'œuvre de Fritz Lang un de ces moments de pause comme *Moonfleet* ou *Rancho Notorious* où, par le biais d'une intrigue basée sur la terreur, l'auteur de *Règlements de comptes* donne libre cours à un romantisme déchiré. *Mais, à travers ce romantisme, cette tendresse*, qui éclate en d'admirables plans de nature tendus et vibrants, le regard de Lang garde sa lucidité critique : dans *Rancho*, il s'attaquait au mythe du héros au sens eschylien du terme, dans *Moonfleet* à celui du hors-la-loi aux prises avec la société, dans *House by the River* à la notion de culpabilité, une de ses obsessions majeures.

Un écrivain raté commet un meurtre, en apparence involontairement et, peu à peu, aiguille les soupçons de la police vers son frère qui l'a aidé à dissimuler le cadavre. Mais il ne peut s'empêcher de raconter cette histoire en un roman, peut-être réussi pour la première fois, et sa femme découvrira la vérité ; il périra, tué par le fantôme de sa victime, en l'occurrence un *immense rideau* blanc qui, s'enroulant autour de son cou, le précipitera en bas des escaliers. On voit la parenté de ce personnage, admirablement joué par Louis Hayward, avec le Dana Andrews d'*Invraisemblable vérité*, notamment dans cette volonté de dominer le monde, de le façonner à son image (les photos dans *Beyond*, le roman ici ; le point de vue est différent, le résultat identique), et cela à partir d'un crime. Ce refus de la notion de culpabilité mène tout droit à *Mabuse*. *Mais Lang s'attache plus à disséquer* les rapports



House by the River de Fritz Lang.

de la culpabilité de ses personnages avec le monde, à en démontrer le côté truqué (la police, la justice), ou faussé par une machination montée par le meurtrier pour faire accuser un innocent, au contraire d'Hitchcock par exemple. Il est plus proche d'un Mankiewicz, du moins quant à l'importance accordée à la machination.

Mais House by the River se distingue d'*Invraisemblable vérité* par l'onirisme de l'atmosphère ; on voudrait pouvoir revenir en arrière, comme dans ces rêves dont on prévoit la fin, revenir à cette paix étonnante qui imprègne les premiers plans du film, un soir d'été, près de la rivière ; l'angoisse naît plus de la tendresse que de la cruauté...

Comment oublier en effet ce splendide portrait de femme « condamnée », dont le visage se détache peu à peu sur un miroir embué, et qui, surprise par la mort, flotte, tous cheveux dénoués, au fil de la rivière, dans un de ces lieux interdits dont parle Lovecraft. Tout dans cette œuvre est signe de mort, et notamment ce poisson argenté surgissant soudain dans une glace, ou cette rivière qui emporte, derniers vestiges d'un songe, quelques feuillets de papier, les seules preuves d'un crime peut-être imaginaire.

EN VRAC

Ces petits voyages nous permirent de revoir, enfin, des œuvres déjà sorties en France, comme *La Vallée de la peur* et *Les Aventures du capitaine Wyatt*, deux des films majeurs de Raoul Walsh, *Pacific Express* et *The Plainsman*, réalisés par ce cinéaste maudit qu'est

Cecil B. De Mille, et qui n'ont pas pris une ride avec le temps ; le modernisme de la direction des acteurs, et principalement des femmes, est stupéfiant. Par contre *Ox Bow Incident* est un film très surfait, théorique, bavard et sans grandeur, très inférieur à la *Ville Abandonnée* ou aux *Commandos passent à l'attaque*. *Cabin in the Sky* nous fait attendre avec encore plus d'impatience la rétrospective Minnelli annoncée par la Cinémathèque.

Du côté des films nouveaux, peu de choses intéressantes ; les artisans continuent, bon an, mal an, à impressionner quelques milliers de mètres de pellicule. Certains, comme William Castle, sont assez drôles, mais les Nathan Juran et les Paul Landres toujours aussi sinistres.

Quant à la seconde œuvre de Burt Topper, son amateurisme touche à la démence ; on ne comprend rien à l'histoire, aux personnages, aux batailles. La caméra n'est jamais placée là où il faut, les dialogues sont sommaires et, visiblement, le tournage n'a pas dû excéder huit jours. Pourtant, peut-être à cause de ces maladresses, *Tank Commando* est assez sympathique.

A l'échelon supérieur Georges Sherman vient de produire et de réaliser, avec un opportunisme en retard de deux décades, une apologie des Boers : *Les Conquérants du Transvaal*. Le scénario idiot est dû à Edmund North, plus inspiré chez Walsh et sa seule originalité est de permettre à Stuart Whitman de jouer Vivaldi au pipeau. La mise en scène consiste ici à promener les acteurs au milieu de toiles peintes et à les faire s'exclamer sur la beauté du paysage.

Delmer Daves, dont je suis un admirateur fervent, vient de rater *Parrish* avec une conviction digne d'éloges. Il n'évite en effet aucun des pièges tendus par le sujet et transforme le film en cours du soir pour adolescent demeuré. Au beau milieu d'une scène, la caméra monte et redescend, nul ne sait pourquoi. Un très beau plan final est à mettre à l'actif de ce redoutable soporifique, mais les acteurs, à l'exception de Connie Stevens, sont épouvantables.

Et je laisse à mon ami Fred Junck le soin de vous parler de Gordon Douglas.

Bertrand TAVERNIER.

DOUGLAS

Maintenant que ses deux derniers films, *Yellowstone Kelly* et *Gold of Seven Saints*, ont eu un certain succès auprès de la critique et du public, il y a peut-être un espoir pour que sorte en France l'admirable film que Gordon Douglas tourna, voici déjà quatre ans : *The Fiend who Walked the West*. Titre belge : *Le Tueur à la voix douce*. Le script est signé Philip Yordan et Harry Brown, d'après une adaptation d'un sujet d'Eleazar Lipsky par Ben Hecht et Charles Lederer. Henry Hathaway avait tiré du scénario de Hecht-Lederer un bon film noir *Kiss of Death (Le Carrefour de la mort)* (1947), avec Richard Widmark et Victor Mature.

L'action a été transportée au Far West, et les rôles principaux sont tenus par de jeunes acteurs assez peu connus, comme Robert Evans, Hugh O'Brian, Linda Cristal et Dolores Michaels. Mais le film tient, en fait, plus du film d'horreur que du western traditionnel (il est d'ailleurs sorti aux Etats-Unis sous le slogan « premier western d'horreur »).

Plusieurs actions s'entrecroisent, mais le protagoniste, qui fait figure de catalyseur, est un tueur, complexé et complètement névrosé, qui accomplit quelques-uns des meurtres les plus géniaux jamais vus sur un écran. L'excellent Robert Evans campe magistralement ce personnage, dans lequel Widmark avait brillé auparavant. Il faut l'avoir vu, les yeux fiévreux, la bouche déformée par un rictus, murmurer d'une voix enjôleuse des mots d'amour à Dolores Michaels, avant de la passer à tabac dans les règles de l'art : celle-ci a d'ailleurs le visage constamment boursouflé par les marques d'affection de son amant.

L'ingéniosité des meurtres, leur froide et méticuleuse exécution laissent le spectateur pantois : parce qu'il a été molesté par un compagnon de prison plus fort que lui, le tueur lui met du verre finement cassé dans sa gamelle ; la brute mourra, quelques heures plus tard, dans d'affreuses souffrances, sans qu'on puisse déterminer la cause de sa mort.

Après sa libération, le tueur s'introduit dans une ferme isolée, habitée par une vieille femme aveugle, en se faisant passer pour un ami de son fils. Pendant que la vieille, à trois mètres de lui, assise dans une chaise à bascule, lui parle de son fils, il joue négligemment avec un arc ; soudain, presque imperceptiblement, il laisse partir la flèche qui atteint la vieille en plein cœur. Elle est tuée sur le coup, sans même changer d'expression, tandis que la chaise continue à basculer doucement. Après avoir volé l'argent liquide, il met le feu à la maison pour faire croire que la ferme a été attaquée par les Indiens.

Mais la séquence la plus insolite est celle où le tueur traverse tranquillement la petite ville, un sourire méprisant aux lèvres, en fixant les passants qui se détournent terrorisés. Tout le monde sait qu'il a au moins six meurtres sur la conscience, mais la justice ne peut rien, faute de preuves. Le spectacle de ces « bons citoyens » qui assistent impuissants au défilé de ce criminel génial et apparemment invincible est extraordinaire. Il est évident que le propos de Yordan et de Brown dépasse largement le cadre de cette petite ville, pour mettre en cause le principe même de la justice américaine. Et la mort du tueur, à la fin, par une faute stupide, est une concession de pure forme.

Malgré quelques facilités, la réalisation en Scope (noir et blanc) de Douglas est très habile et atteint dans certaines scènes une rare force. Mais je crois que c'est Philip Yordan, avant tout, qui a imprimé sa marque au film. Yordan est un de ces auteurs dont on ne dira jamais assez de bien. — F. J.

●

FILMS CITES

RIDE LONESOME, film américain en Cinémascope et Eastmancolor de BUDD BOETTICHER. *Sc. :* Burt Kennedy. *Im. :* Charles Lawton Jr. *Mus. :* Heinz Roemheld. *Int. :* Randolph Scott, Karen Steele, Parnell Roberts, James Best, Lee Van Cleef, James Coburn, Dyke Johnson, Boyd Stockman, Roy Jenson, Boyd « Red » Morgan, Bennie Dobbins. *Prod. :* Budd Boetticher, 1959 (Columbia).

THE 13 TH LETTER, film américain de OTTO PREMINGER. *Sc. :* Howard Koch, d'après le scénario de Louis Chavance pour le film de H. G. Clouzot, *Le Corbeau*. *Im. :* Joseph la Shelle. *Mus. :* Alex North. *Déc. :* Thomas Little, Walter M. Scott. *Mont. :* Louis R. Loeffler. *Int. :* Linda Darnell, Charles Boyer, Michael Rennie, Constance Smith, Françoise Rosay, Judith Evelyn, Guy Sorel, June Hedin, Paul Gouremont, George Alexander, J. Leo Gagnon, Ovila Legare. *Prod. :* Otto Preminger, 1959 (20 th Century Fox).

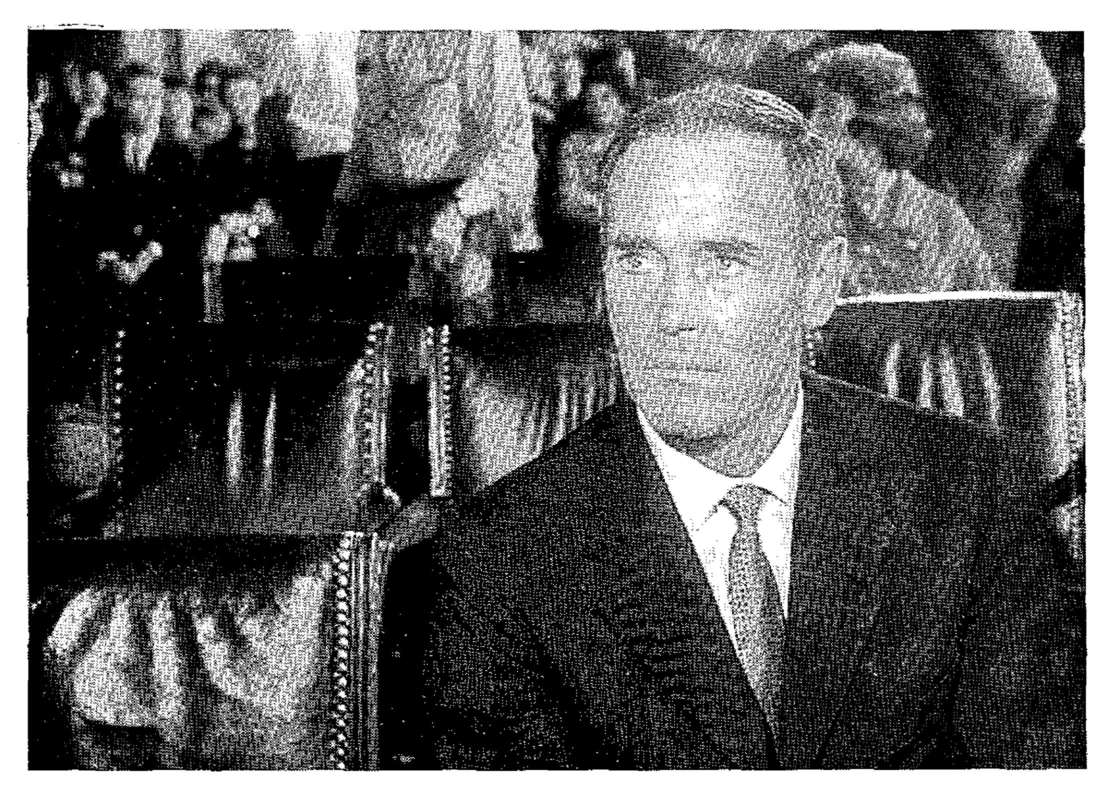
CHINA GATE, film américain en Cinémascope de SAMUEL FULLER. *Sc. :* Samuel Fuller. *Im. :* Joseph Biroc. *Mus. :* Victor Young, Max Steiner. *Déc. :* Glen Daniel. *Int. :* Angie Dickinson, Gene Barry, Nat « King » Cole, Lee Van Cleef, Neyle Morrow, Maurice Marsac, Georges Givot, Paul Dubov, Gerald Milton, Marcel Dalio, Paul Busch, Sasha Harden, James Hong, William Soo Hoo, Walter Soo Hoo, Weever Levy, Zive Rodann. *Prod. :* Samuel Fuller, Globe Enterprises Inc., 1957 (20 th Century Fox).

THE CRIMSON KIMONO, film américain de SAMUEL FULLER. *Sc. :* Samuel Fuller. *Im. :* Sam Leavitt. *Mus. :* Harry Sukman. *Déc. :* James M. Crowe. *Mont. :* Jerome Thoms. *Int. :* Victoria Shaw, Glen Corbett, James Shigeta, Anna Lee, Paul Dubov, Jaclynne Greene, Neyle Morrow, Gloria Pall, Barbara Hayden, George Yoshinaga, Kaye Elhardt, Aya Oyama, Georges Okamura, Reverend Ryosho S. Sogabe, Robert Okayaki, Fuji. *Prod. :* Samuel Fuller, 1959 (Columbia).

HOUSE BY THE RIVER, film américain de FRITZ LANG. *Sc. :* Mel Dinelli, d'après une histoire de A. P. Herbert. *Im. :* Edward Cronjager. *Mus. :* R. Dale Butts. *Déc. :* John McCarthy Jr, Charles Thompson. *Int. :* Louis Hayward, Jane Wyatt, Lee Bowman, Dorothy Patrick, Will Whrigt, Ann Schoemaker, Jody Gilbert, Peter Brocco, Howard Chamberlain, Sarah Padden, Kathleen Freemen, Leslie Kimmel, Effie Laird, Margaret Seddon. *Prod. :* Howard Welsch, 1949.

THE FIEND WHO WALKED THE WEST, film américain en Cinémascope de GORDON DOUGLAS. *Sc. :* Harry Brown et Philip Yordan, d'après le scénario de Ben Hecht et Charles Lederer, tiré du roman de Eleazar Lipsky. *Im. :* Joe Mac Donald. *Mus. :* Léon Klatzkin. *Mont. :* Hugh S. Fowler. *Int. :* Hugh O'Brian, Robert Evans, Dolores Michaels, Linda Cristal, Stephen Mc Nally, Edward Andrews, Ron Ely, Ken Scott, Emile Meyer, Gregory Morton, Shari Lee Bernath. *Prod. :* Herbert B. Swope jr., 1958 (20th Century Fox).

CANNES 1962



Henry Fonda dans *Advise and Consent*, d'Otto Preminger.

BOCCACIO 70

Lundi 7, hors compétition, nous est présenté *Boccacio 70*. Un incident regrettable nous prive de l'un des quatre sketches. Celui de Monicelli. Procédé inqualifiable. Si Monicelli est sacrifié, il ne le doit pas au fait que son sketch est moins bon que celui des autres, simplement qu'il est moins célèbre que Visconti, Fellini et De Sica. On conçoit dès lors que la vanité de *l'artiste ait été légitimement* blessée.

Tout le film, d'ailleurs, souffre de cette vanité d'artiste, qui, on le sait, prend en Italie des proportions insoupçonnées. A l'origine, *Boccacio* devait durer deux heures, mais le producteur voulait un sketch d'une heure et trois autres de vingt minutes. « Comment, se dirent nos quatre metteurs en scène, je ferais un sketch de vingt minutes pendant que cet idiot (ici le nom des quatre à tour de rôle) aurait la vedette ! » Impossibilité. Et chacun de réaliser un film d'une heure sur une histoire prévue pour durer au maximum une demi-heure.

Fellini aurait-il voulu se saborder qu'il ne s'y serait pas pris autrement. Son film, qui reposait sur une excellente idée de comédie de mœurs, est d'une lourdeur et d'un ennui infinis. C'est un vrai fourre-tout. Tout y est : la femelle excessive, les fausses miraculées et les curés, la religion et le sexe, le sacrilège béni par le Vatican, l'occultisme du pauvre, etc. De surcroît, dans l'emploi des couleurs qu'il utilisait ici pour la première fois, Fellini fait preuve de ce parfait mauvais goût qui le caractérise.

On en arriverait presque à préférer le sketch de De Sica qui, *dans la démagogie*, atteint au sommet. Rarement l'on a vu s'étaler sur un écran une intention aussi appuyée de plaire. Servi par une Sophia Loren qui

roule des yeux, et du torse, et des hanches, et du reste, afin de bien justifier de son Oscar, le film est une exhibition de fort mauvais aloi qui a ravi bien entendu le public de Cannes, toujours prêt à se complaire dans le laid et le vulgaire.

Inutile, donc, de dire que le sketch de Visconti fut, des trois, le plus fraîchement accueilli. J'avoue l'avoir beaucoup aimé. Intitulé *Le Travail*, il conte les émois d'une Marie-Chantal, jeune comtesse née riche, mais roturière, qui, affolée par les inconduites de son mari — lequel la trompe, à 700.000 lires le service rendu, avec des call-girls — décide de travailler. Mais la pauvre enfant ne sait rien faire. Après mûre réflexion, hésitation et changement de robes de chez Chanel — et se voyant encore jeune, belle et désirable — elle se livre, en sanglotant, à son mari, au tarif susdit.

Malgré les longueurs de l'exposition, imputables à cette rivalité dont je parlais, ce sketch est du très grand Visconti. Nous retrouvons l'univers de *Senso*. Des êtres vivent dans la beauté, le luxe et le raffinement — et le sketch se veut, d'abord, documentaire sur l'appartement d'un grand aristocrate et la manière dont on y vit aujourd'hui —, mais ni leur esprit, ni leur âme ne sont dignes de ce cadre. Tout leur ayant été donné d'office, ils ne tiennent à rien. Ils vivent dans un décor d'art, mais, incapables d'apprendre l'art de vivre — qui est mérite et joie de créer — l'art, leur décor, leur union, leur existence même se dégradent. Ce sentiment vaguement éprouvé par Poupée, la jeune comtesse, la décide donc à travailler. Mais, victime d'elle-même, de son éducation, de son milieu et de la société en général, elle laisse son incapacité éclater. D'où ses larmes finales auxquelles on peut donner dix interprétations différentes — pleurs sur la fin d'un amour, la décadence d'une classe, sur le caractère pénible du travail ou l'aboutissement d'une dégradation par un travail dégradant, etc. — toutes d'une ironie plus cruelle, hautaine et raffinée les unes que les autres. C'est de la vraie et très grande méchanceté, celle qui évite les facilités à la Bunuel, qui s'attaque au fond des choses, en les révélant sans parti pris telles qu'elles sont, et qui décidément, seule, me ravit.

Mais cette méchanceté n'apparaît, à la réflexion, si impitoyable que parce qu'elle naît d'une grande tendresse, qui n'est sensible que dans la manière de l'artiste. Avec une aisance de plus en plus souveraine, Visconti suit les allées et venues de ses personnages, nous les montre tels que leurs gestes quotidiens les trahissent. Le jeu subtil des couleurs — encore plus extraordinaire que dans *Senso* — aux tonalités brunes et ocres, tonalités d'automne où ce qui est en train de pourrir se pare d'un dernier éclat somptueux, devient l'agent d'une tragédie ironique : par la volonté de Visconti, le déshabillage puis le coucher de la mariée, de vaudeville, se transforme en la cérémonie d'un suicide moral.

ADVISE AND CONSENT

Mardi 8 mai. — Arrivée de l'escadre américaine dans la rade de Cannes.

Ce n'est point, on s'en doute, pour fêter *L'Homme du premier siècle*, film tchécoslovaque dont j'ai déjà dit deux mots lors du compte rendu de mon voyage à Prague, et qui n'en mérite pas un troisième de plus.

Mais pour *Advise and Consent*, dit *Tempête à Washington*, le dernier et très beau film d'Otto Preminger. Il a été mieux accueilli qu'Exodus, l'année dernière. Je doute qu'il ait été mieux compris.

Advise and Consent, comme on le sait, est un film politique ou, plus exactement, un film sur la cuisine politique des politiciens. A partir de la nomination d'une nouveau secrétaire d'Etat, Preminger entend démonter les rouages mêmes de la machine politique américaine. Le film prétend être, au premier chef, un documentaire. Il est même si bien réussi, sur ce plan, qu'il est fort capable de devenir un document pour les historiens de l'avenir.

En une exposition prodigieuse, l'une des plus claires de toute l'histoire du cinéma, Preminger met en branle un mouvement qui va déchaîner les passions, les calculs, l'immense masse des intérêts humains, depuis les plus nobles et les plus sublimes jusqu'aux plus sordides et aux plus mesquins, mais mouvement qui s'épuisera de lui-même par la disparition de celui qui l'a provoqué, c'est-à-dire le Président des Etats-Unis, sans que rien n'ait été résolu, puisque le Secrétaire d'Etat, finalement, n'est pas élu.

Dans ce mouvement donc, viennent s'imbriquer les plans qui nous montrent, les uns après les autres, les protagonistes du drame et nous donnent le maximum de renseignements sur eux. Le Président, en robe de chambre, déjà en train d'avaler des pilules, le jeune sénateur Brigg Anderson avec sa famille, le sénateur Sea Cooley, tel un animal prêt à débusquer tout ce qui rôde, etc.

J'aimerais revenir sur ce film, lorsqu'il sortira à Paris. Mais pour l'instant, je me contenterai d'en dégager quelques caractéristiques générales. La première et la plus importante, à mon avis, est la volonté délibérée, chez l'auteur, d'aller au bout du réalisme. Ce qui implique un refus de tout parti pris et pré-

jugé à l'encontre des événements et des êtres. Ce qui est est, et seul mérite d'être *montré*. *Encore faut-il que ce soit avec lucidité*, sans qu'on soit dupe ni de rien ni de personne. En d'autres termes, Preminger réintroduit au cinéma l'une des plus grandes qualités de l'esprit humain, le scepticisme. Tout doit être critiqué, fouillé, violé même, pour être vraiment connu en profondeur.

Mais cet examen sceptique du réalisme — sceptique au point de faire qu'à la fin d'*Advise and Consent* les actes qui ont déclenché tant d'ardeur, de passions et de drames n'aboutissent à rien, la mort du président obligeant à reprendre tout à zéro — engendre nécessairement aussi un examen de *l'idéalisme*. *Dans un monde éminemment réaliste*, comme celui des affaires politiques, jusqu'où peut aller le cynisme, quelle place reste-t-il à l'idéalisme ? Problème de pure morale qui aboutit à l'étude des rapports difficiles, incertains et quasi impossibles entre ce qui est et ce qui devrait être. Sont perdants ceux qui ne savent pas manœuvrer entre les deux et qui sont ou trop idéalistes ou trop réalistes. La politique étant l'art de savoir manier les hommes, malheur à celui qui ne sait ni en jouer, ni se jouer. On peut le regretter, et il n'est pas douteux que le « héros », pour Preminger, est le postulant au poste de Secrétaire d'Etat, interprété par Fonda. Son honnêteté et sa droiture sont des armes redoutables qui se retourneront contre lui. Il est le Don Quichotte de l'affaire, celui que *l'on admire, mais que l'on sait, le monde* étant ce qu'il est, perdant.

Mais cette volonté de réalisme débouche *finalement* sur le *fantastique*, qui réintroduit justement dans l'art cet idéalisme chassé peu à peu de notre vie. J'avoue avoir vu dans *Advise and Consent* un film véritablement fantastique. Et pour deux raisons. La première est que la réalité, lorsqu'elle est regardée avec un regard neuf, redevient une source de merveilleux. Voyez comment Preminger dirige ses acteurs. Il les prend non pas dans les affres de drames psychologiques complexes, mais simplement dans leur façon d'être. Leur démarche, un geste, un regard nous apprennent plus sur leur nature et ce qu'ils ressentent que tous les discours. Si bien que leur moindre action devient surprise. Rien n'est plus inquiétant dans ce film que la démarche de Laughton, ou celle du petit arriviste qui enverra au suicide Brigg Anderson (Don Murray), etc. Dans un film de Preminger, nous apprenons ce que chaque être est réellement, en le regardant se mouvoir.

La seconde raison procède du mouvement général lui-même que l'auteur donne au film. Ce mouvement permet certes de mettre en branle, d'un point de vue purement réaliste, la machine même de l'appareil politique des Etats-Unis. Mais surtout il nous plonge dans un monde qu'il faut bien qualifier *d'épique*. Déjà, dans *Exodus*, on sentait cette métamorphose. Mais ici, nous sommes plongés dans une lutte entre titans. C'est à un combat que nous assistons et dont on enregistre chaque coup. Nous sommes dans une sorte d'Olympe, où un Zeus affaibli se doit de lutter jusqu'à la mort pour imposer ses décisions. Et cette Olympe est pourtant un monde quotidien et combien étrange où s'agite une faune de dieux qui se comportent comme des animaux, animaux politiques certes, aux mœurs étranges, monstrueuses et cruelles, qui se tapissent dans leur tanière, rôdent les uns autour des autres, apparaissent, disparaissent, dans un mouvement de va-et-vient dont ils se croient les maîtres et dont ils ne sont que les victimes. Et ce fantastique, comment l'ignorer quand il apparaît clairement dans des scènes comme la réception chez l'hôtesse, *incarnée par* Gene Tierney, ou *dans* celle du club 602, etc ?

BERLANGA, RICHARDSON

Mercredi 9 mai. — Les Espagnols présentent *Placido*, film de Luis Berlanga qu'ils *considèrent comme leur grand cinéaste*. Je ne les savais pas si démunis. Certes, l'idée de départ ne manque pas de drôlerie cruelle : du même auteur que celui d'*El Cochecito*, de triste mémoire, le scénario narre les angoisses d'un petit prolétaire qui s'est acheté un triporteur et ne parvient pas à honorer la dernière traite. Pendant qu'il essaie de récupérer l'argent auprès des organisations charitables qui l'emploient, celles-ci lancent pour Noël une idée généreuse qui stimule le snobisme de la bourgeoisie locale : chaque bonne famille invite à dîner un pauvre. Or ne voilà-t-il pas qu'en plein milieu du repas un de ces pauvres pousse l'incongruité et l'ingratitude jusqu'à mourir dans le salon ! Que faire du cadavre ? Placido rendra alors un dernier service. Il transportera le corps sur son triporteur et le jettera dans la nature : il pourra ainsi payer sa dernière traite. Cette histoire n'est pas mauvaise en elle-même. Malheureusement, lorsqu'on l'a lue, on a vu le film. Pas tout à fait pourtant : on n'a ni les oreilles arrachées par une volubilité incontrôlée, ni les yeux fatigués par une incontinence gestuelle qui touche à la danse de Saint-Guy. Manque de rythme intérieur, platitude, laideur, décidément l'humour cruel espagnol mérite un meilleur sort cinématographique.

Vu aussi *Liberté 1* d'Yves Ciampi. Cf. prochaine « Liste du mois ».



Rita Tushingham et Paul Danquah dans *A Taste of Honey,* de Tony Richardson

Jeudi 10 mai. — *Cléo de 5 à 7* remporte une sorte de triomphe. Mais *A Taste of Honey (Un goût de miel)* ne manque pas de supporters. Reconnaissons que c'est le meilleur film de Tony Richardson et le meilleur film anglais qu'on ait vu depuis longtemps, mais cela ne nous place pas bien haut. Adapté d'une pièce de Shelagh Delaney, il nous conte les angoisses d'une jeune fille mal aimée par une mère plongée dans ses minables aventures sentimentales. On ne peut dénier à Richardson une sensibilité photographique, ce qui fait que son film n'est pas entièrement négatif. Il y a là un ton de désespoir tiède sans saveur particulière, un côté dépouillé et recuit à la mode de la cuisine anglaise. On sent bien que l'auteur a voulu mettre là le meilleur de lui-même : il s'y trouve en effet. Seules manquent les vertus d'un vrai cinéaste. Et, en particulier, ce don d'introduire dans un film un mouvement général qui le régit entièrement et autour duquel tout vient s'organiser. S'il avait possédé ce don, nous n'aurions pas eu cette pénible impression de voir de bons comédiens exécuter un numéro d'acteur ; nous aurions cru à leur personnage. Bref, du travail honnête, sans consistance.

Vendredi 11 mai. — Le film libanais, *Le Petit Etranger,* de Georges Nasser, est d'une nullité qui devient vite indécente. Mieux vaut n'en point parler. Plus intéressant est le film japonais, *Cupola,* d'un jeune cinéaste de trente et un an, Kiriro Urayama. On retrouve, à vingt mille kilomètres de distance, la même désespérance que dans le film britannique. Il s'agit ici de la vie d'une famille d'ouvriers spécialisés. L'aînée va au lycée où elle brille par son intelligence, mais son père, du fait de la modernisation, perd son travail, et que fait depuis Zola un ouvrier en chômage ? Il boit, bat sa femme et détruit sa famille. Le Nippon n'échappe pas à la règle, mais l'espoir est au bout des peines : le soleil se lève toujours à l'est. Il y a de jolies notations, de belles images, un ton intéressant. Bref, tout ce qu'on peut dire d'un film qui n'est pas sans mérite, qui ne manque pas même

de certaines qualités extérieures — ou, ce qui revient au même, qui possède tout ce que je n'aime pas dans une œuvre, qui n'est dû qu'à un bon faiseur sans tempérament artistique. Rien n'y choque que l'absence de vrai cinéma.

MONDO CANE, FRANKENHEIMER

Samedi 12 mai. — Scandale au festival. Petit et ridicule scandale s'il en fut, mais scandale tout de même : *Mondo Cane*. Il faut une certaine dose d'impudeur pour défendre une telle conception, je ne dis pas du cinéma, mais simplement d'un film. Gualtiero Jacopetti, s'étant retrouvé à quarante ans infirme par accident après avoir été un célèbre play boy, estime en conséquence que la vie est une chienne de vie et le monde une vaste poubelle.

Il se met en quête (avec quel argent et dans quelles conditions dorées !) de tout ce qui est ignoble sur terre. Reconnaissons malgré tout que certains de ces documents ne manquent pas d'intérêt, mais ce qui est grave, c'est l'usage qu'il en fait. Il est honteux de les faire servir à des fins qu'ils n'ont pas. Des hommes saoûls, les vieillards qui agonisent, des bêtes qu'on assassine, bien sûr que cela existe : il n'empêche que c'est, en soi, terrifiant. Or, vouloir pour charmer le public rendre ces documents simplement pittoresques, et même les truquer pour plus de photogénie, c'est en cela que réside la démagogie de l'affaire. Se servir de la vie, dans ce cas-là, et de ses moments d'horreur grandiose, pour n'en faire qu'un objet d'amusement, condamne à jamais de semblables entreprises. Comme dirait Godard, *Mondo Cane* c'est toute la laideur du monde en Technirama et musique douce.

L'Impossible Adieu, film polonais d'un jeune cinéaste, Stanislaw Jedryka, peint lui aussi un certain état de désespoir. On ne croit plus au monde et encore moins au bonheur. Un clown atterrit dans un cirque minable et, par ses qualités, révèle aux autres combien ils sont médiocres. Après avoir sauvé momentanément le cirque de la déconfiture, le clown s'en ira, chassé par ceux qui ne peuvent accepter qu'on les mette face à leur véritable nature. Dans un film qui rappelle *Les Gens du voyage*, Jedryka, avec une lourdeur pleine de bonne volonté, nous conte une histoire, qui, il faut bien l'avouer, nous a laissés de glace.

Dimanche 13 mai. — *Adorable Julia*, film franco-autrichien, est adapté directement du roman de Somerset Maugham, ce qui le rend supérieur à la pièce de M.G. Sauvajon. Alfred Weidemman a réalisé cette comédie sur un thème qui nous a valu le très beau *All About Eve* de Mankiewicz. C'est le type du film de boulevard qui obtiendra un immense succès auprès d'un public acquis d'avance.

L'Ange de la violence (All Fall Down) de John Frankenheimer, confirme ce que les deux précédents films du jeune cinéaste américain nous enseignaient déjà. Frankenheimer est un excellent technicien, il n'est en rien un créateur. Son film, de toute façon, mérite mieux que l'accueil qu'il reçut ici : très froid. Une direction d'acteurs excellente dans la convention, des situations d'une audace retenue, selon l'optique hollywoodienne, des personnages freudiens, bref, un cinéma qui a fait son temps, mais qui n'est pas sans charme. Ce qui rend un peu vain la recherche de l'auteur : une analyse judicieuse, une psychanalyse même, de l'Amérique actuelle vue à travers les Américains moyens. Comme si cette critique pouvait se faire sans un style adéquat nouveau, personnel et, pourquoi pas, révolutionnaire. Le jeune Frankenheimer manque pour son âge terriblement d'audace, et Nicholas Ray ou Preminger ou bien d'autres nous en apprennent plus sur la crise de l'Amérique actuelle que ce pensum méritoire, mais vain.

Lundi 14 mai. — Départ de l'escadre américaine.

Harry et son valet de Bent Christensen (Danemark) est une comédie mineure encore plus vite oubliée que vue. Un pauvre gardien de cimetière de voitures hérite d'une tante inconnue et réalise son rêve d'avoir un majordome de grande maison à son service. Les deux hommes sympathisent tant qu'à la fin c'est le domestique qui paiera pour le maître. Mais, dans sa médiocrité gentille, ce film vaut mieux que *Konga Yo*, réalisé au Katanga par Yves Allégret. On se demande comment, après quinze ans de métier, ce soi-disant metteur en scène parvient à commettre un navet d'une telle nullité. Un amateur ferait mieux. Ne parlons pas du scénario qui plaque sur les événements récents des aventures vieilles de cent ans. L'un des plus mauvais films du festival.

U.R.S.S.

Mardi 15 mai. — La contribution russe de cette année au festival, bien que sans éclat, ne manque pas de qualité. *Quand les arbres étaient grands*, de Koulijinoff, est riche de bons sentiments et nous conte, sous un mode tendre, la façon dont un parasite que l'on doit expulser de Moscou se réfugie dans un village, en se faisant passer pour le père

d'une jeune fille qui a perdu ses parents pendant la guerre. Il vit à ses crochets jusqu'au jour où, gagné par la droiture et la bonté de « sa fille », écœuré de lui-même, il se régénère. Une émotion adroitement amenée, une jolie sensibilité photographique et une jeune héroïne que Dostoïevsky aurait baptisée « petite âme » ne suffisent point pourtant à nous émerveiller. Nous sommes loin de la fraîcheur, de la poésie et de la vérité intérieure d'un Donskoï ou d'un Barnett.

A se répéter ainsi, le cinéma russe s'étiole. Griffith, c'est sublime. Mais qu'aurait été le cinéma américain si, pendant quarante ans, il s'était contenté de rabâcher les idées et le style de ce maître admirable ? Il y avait, pourtant, dans *Quand les arbres étaient grands,* matière à renouveau. En dehors de toute question de style, j'aurais aimé que l'on traitât le vrai sujet : pourquoi et comment un héros de guerre, ancien ouvrier spécialisé, bref un héros communiste, est devenu, quinze ans plus tard, un ivrogne, un minable escroc, une « punaise ». Ouvrez encore une porte, messieurs les Russes. Vous y découvrirez peut-être un nouveau Gogol. Si vous tenez à réveiller votre cinéma, il est temps de ressusciter vos âmes mortes !

ROULEAU, S. RAY, BUNUEL

En revanche, plus rien ne peut sauver celles des *Amants de Teruel.* Le voici, donc, ce grand film français, sélectionné par notre pays pour le représenter avec éclat, et que l'on a osé préférer au Caporal épinglé de Renoir (lequel film a obtenu le plus grand succès de tout le festival) ou même à la *Jeanne* de Bresson qui ne vient ici que comme invité (et il faut voir comme, traité par Unifrance-Film et la direction du festival en parent pauvre, voire en importun !). Un argument de ballet démodé, de la poésie qui se voudrait de quat'sous et qui ne vaut même pas un liard, des couleurs de Claude Renoir qui fatiguent les yeux (où sont les splendeurs du *Carrosse d'or* ou d'*Une vie*) ?, des décors « sous-Wakhévitch » de Jacques Dupont et une Ludmilla Tchérina qui promène, à la scène comme à l'écran, un masque mortuaire en quoi réside l'essentiel de son talent, bref cinq cents millions dépensés en pure perte esthétique et probablement financière, c'est ça *Les Amants de Teruel.*

Rouleau a composé une mise en scène dont il a le secret. Tout y transpire l'effort inutile, le travail buté d'un âne sans invention ni inspiration. Incapable de comprendre qu'une mise en scène est l'imagination secrète des mouvements intimes des êtres et des choses, inapte même à lier un plan à un autre, il soigne les détails avec ostentation. Son film sent trop la sueur pour que l'on puisse, quelque peu que ce soit, se laisser enivrer par sa poésie frelatée.

Mercredi 16 mai. — La Déesse de Satyajit Ray m'a semblé très beau. D'une lenteur hiératique désespérante, mais qui envoûte peu à peu. Une jeune mariée aristocrate passe, après un rêve prémonitoire de son beau-père, pour la réincarnation d'une déesse. Elle devient peu à peu l'idole de toute la région. Son mari tente de l'arracher en vain à cet état. La jeune femme en deviendra folle. Film de démystification, qui, dans l'Inde actuelle, ne doit pas manquer d'un certain courage, lorsqu'on sait à quel point ce peuple éminemment religieux est attaché à la croyance de la métempsychose. Le dépouillement, la simplicité et la beauté de sa mise en scène font de Ray le seul cinéaste oriental actuel, à notre connaissance, qui mérite attention. Peut-être lui reprocherais-je, et j'ai sûrement tort, un abus des visages, toujours admirables d'ailleurs, en premier plan.

Le dernier film de Bunuel, *L'Ange exterminateur,* présenté cette fois par le Mexique, ne m'a pas déçu, étant donné que je n'ai jamais rien attendu de cet auteur, mais il m'a, en revanche, profondément ennuyé. J'hésite d'autant moins à le dire qu'il a des supporters enthousiastes et qu'il sera certainement défendu dans ces *Cahiers* avec acharnement et pertinence. Mais toutes les raisons du monde, et certainement les mieux venues, ne me convaincront jamais du talent de Bunuel.

Un souper de têtes chez un grand bourgeois. Réception on ne peut plus mondaine et pourtant insolite. Au moment de se quitter, les hôtes ont un comportement étrange. Ils ne parviennent pas à quitter la pièce où ils se trouvent. Et cela dure des jours et des nuits. Bientôt chacun abat le masque de la bienséance et se révèle sous son vrai jour, obsédé, cruel, sadique, laid et vulgaire. Arrivés au bout de leurs instincts, ils sont libérés. Mais c'est pour mieux se retrouver, aussitôt, grands bourgeois. Ils vont à la messe pour une action de grâces, et, à la fin de celle-ci, le même phénomène se reproduit. Personne ne veut ou ne peut sortir de l'église.

Le symbole est clair. Sa propre hypocrisie emprisonne la société locale dans les conventions, les tabous et les interdits. Par là, elle l'aliène et pervertit ses forces instinctives, qui ne peuvent plus resurgir que sous une forme monstrueuse. Aussi cette société n'a-t-elle rien de plus pressé que de s'abriter de la vie sous le couvert de la religion qui l'emprisonne encore davantage et tue la possibilité même de vie.

Ce n'est point le discours qui me choque chez Bunuel, bien que je le trouve primaire et théorique, mais sa manière. Je crois qu'il n'y a pas de grands films qui ne soient d'abord un documentaire. Au cinéma plus *qu'ailleurs, l'artiste se doit de révéler* la vie et le monde. Il ne s'agit pas d'expliquer le réel. Il faut le démasquer et le rendre sensible dans sa vérité nue. Tout est question de forme. Jamais je n'ai senti chez Bunuel une forme qui trahisse un frisson, l'approche d'un mystère. On reste sur le plan du concept. Bunuel fait-il justement un documentaire comme *Terre sans pain*, il entend aussitôt le détruire par une dissociation de l'image, du texte et de la musique. A peine prend-il contact avec le sensible que *c'est pour l'escamoter* et renvoyer à l'intellect.

Par ses discours, Bunuel prétend démystifier le monde et retrouver, sous les fards, la force originelle de la vie. Or tout se passe, dans sa mise en scène, comme s'il tuait la vie propre des formes pour laisser place unique à sa théorie personnelle du monde. Si bien que *L'Ange exterminateur* me paraît être, en définitive, l'image même du drame artistique *de l'auteur : il s'enferme dans son système*, avec ses personnages fabriqués d'avance, et il ne peut franchir la frontière de la vie. Il se sert du cinéma pour illustrer ses obsessions. Il refuse la grande aventure de l'artiste qui part à la conquête sensible de la vérité du monde. Au fond, et c'est pourquoi il l'attaque avec tant de férocité, il conserve dans son œuvre l'attitude du bourgeois.

Jeudi 17 mai. — Passons vite sous silence *On a volé une bombe*, du bon Roumain Ion Popescu Gopo. Cet excellent cinéaste d'animation, en passant dans le cinéma de fiction, a tristement échoué. La même indulgence est requise pour l'autre long métrage de cette séance, *Les Enfants du soleil*, film marocain de Jacques Séverac.

JEANNE D'ARC

Vendredi 18 mai. — L'admirable *Procès de Jeanne d'Arc* est acclamé comme aucun autre film ne l'a été depuis le début du festival. Tout ce qui pouvait gêner dans les précédents films de Bresson, tous ces partis pris sur l'acteur, les gestes, les bruits, les voix, etc., trouvent enfin leur justification. Se servant uniquement des minutes du procès, le cinéaste a composé un film très personnel, qui est en même temps l'un des meilleurs documentaires historiques jamais réalisés. Je compte revenir plus longuement sur lui, lors de sa sortie parisienne.

Le Pain des jeunes années, film allemand d'Herbert Vesely, est l'un de ces enfants d'Hiroshima dont on a tout à craindre. Une incompréhension profonde du cinéma, une incontinence visuelle, verbale, un abus ridicule des mouvements d'appareils les plus gratuits le rendent invisible, ennuyeux et d'une prétention sans bornes. Dans les ersatz, les Allemands nous ont habitués à mieux. Le seul mérite de ce film vient de ce qu'il est la première tentative pour tirer le cinéma allemand de son marasme actuel.

BRESIL, ARGENTINE, GRECE

Samedi 19 mai. — Deux films, deux bonnes histoires coulées par leur mise en scène. Le meilleur des deux est encore le film brésilien, *La Parole donnée*. Un brave paysan à l'âme naïve mêle toutes les croyances et promet de porter une croix aussi lourde que celle du Christ, si son âne est guéri. Le curé, criant au sacrilège, lui refuse l'entrée de l'église. L'affaire prend des proportions politiques, le paysan est accusé de profanation et sera finalement tué. Un ton néo-réaliste, une vision du Brésil qui, pour être pittoresque, nous change des images factices à l'*Orfeu Negro*, bref, *La Parole donnée* est un film qui permet d'espérer la naissance d'une nouvelle puissance cinématographique.

Le film italien ne s'attaque plus, lui, au clergé, mais carrément à la religion, par le biais du mariage, ou plus exactement du divorce. Ce dernier étant interdit en Italie, il n'y a qu'une seule façon de se libérer des chaînes conjugales : la mort du conjoint. *Divorce à l'italienne* nous conte l'histoire d'un quadragénaire sicilien qui, pour se débarrasser d'une femme outrageusement fidèle et aimante, la pousse dans les bras d'un ancien soupirant. Il peut la tuer alors pour venger son honneur, crime qui n'est passible que de trois ans de prison. La peine achevée, ayant retrouvé l'estime de ses concitoyens, il se remarie avec sa jeune cousine qu'il guignait depuis le début du film. Cela aurait pu donner une comédie vive, mordante, satirique. La grosseur de trait de Pietro Germi la transforme en une farce vulgaire, lourde et souvent ennuyeuse. C'est vraiment dommage.

Dimanche 20 mai. — Torre-Nilsson apparaît au mieux comme un bon copiste et une cinémathèque ambulante. Son film précédent faisait penser à Resnais, Bunuel, Antonioni et Hitchcock. *Soixante fois sept* fait penser à Stroheim, à *Toni* ou au *Banni*. L'histoire est celle d'une jeune femme qui épouse un gaucho dans la pampa. Un bandit survient : classique ménage à trois. La jeune femme, qui hésite entre les deux hommes, les abandonne



Florence Carrez dans *Procès de Jeanne d'Arc,* de Robert Bresson.

au fond d'un puits et va se prostituer à la ville. Film d'autant plus prétentieux qu'il cherche à donner, à coups d'épée factices, une impression de grande simplicité.

Long Day's Journey into Night, de Sidney Lumet, ne vaut pas plus cher. Direction d'acteurs théâtrale (que reste-t-il de la merveilleuse Katharine Hepburn de *Soudain l'été dernier* ?), mise en scène à contretemps, compréhension tout extérieure de l'œuvre théâtrale, manque de simplicité, etc.

Lundi 21 mai. — J'adresserai les mêmes reproches au film de Cacoyannis, *Electra,* malgré l'incroyable succès obtenu auprès de mes confrères : à croire qu'ils n'ont jamais lu Euripide, car, s'il est quelque chose de beau dans ce film, c'est bien le sujet et le texte même du poète grec. Michel Cacoyannis aurait été mieux inspiré si, au lieu de couper dans ce dernier, il avait coupé dans ses images. Là, encore, nous voyons un cinéaste fabriquer, à coups de fausse simplicité, une beauté académique et sans âme. Que nous sommes loin de la vraie beauté — due à une rêverie intérieure — d'un Preminger ou d'un Bresson, dont les deux tragédies risquent d'être détrônées par cette *Electra* de mauvais aloi ! Son succès vient d'un effet de surprise. Cacoyannis a fait du hiératisme néo-réaliste, ce qui permet de découvrir un Euripide proche de nous. Tel est le seul intérêt de ce film : nous redonner le goût des Grecs.

La Concubine magnifique, film chinois de Hong Kong, n'est autre que le remake de *L'Impératrice Yang Kwei Fei* de Mizoguchi. Evidemment, le film chinois ne vaut pas le japonais, mais il est loin d'être inintéressant. Si le *Yang Kwei Fei* de Mizoguchi était de la très haute tragédie, celui-ci est une sorte de spectacle, mélodrame ou opéra, aux couleurs souvent admirables, et qui mérite certainement un autre accueil que celui qu'il a reçu.

L'ECLIPSE

Mardi 22 mai. — *L'Eclipse* pourrait être celle de l'auteur. Tous les tics d'Antonioni — et Dieu sait s'il en a ! — s'étalent ici avec complaisance. On connaît l'objet de sa recherche : rendre sensible l'impossibilité de communiquer et montrer la désespérance qui en résulte.

Le film débute, à l'aube, par un amour insatisfait qui meurt, et s'achève au crépuscule par un autre amour impossible qui échoue. Impossible à cause de la vie moderne qui divise tout et introduit une fausse passion qui entrave toutes les autres, celle de l'argent. Tout cela étant dit, évidemment, selon les procédés chers à Antonioni : de gros silences, des yeux lourds de significations cachées, des gestes sophistiqués. Tout, ici, est chargé d'une « présence » d'autant plus distillée que le temps est déformé pour mieux la faire sentir. Là, un pied penche, tout objet signifie, les faits eux-mêmes ne racontent pas : ils sont comme les chambres d'écho de cet univers vide, en quête d'une âme pour le meubler.

Je suis d'autant plus violent contre *L'Eclipse* qu'Antonioni m'apparaît comme un des plus pernicieux exemples que l'on puisse suivre. Toutes ses recherches ont déjà été entreprises, et conviennent mieux à des gens comme Rossellini et Godard, d'une part, ou Visconti, Astruc, Demy, etc., d'autre part. Je ne dis pas qu'il soit un auteur méprisable : je dis qu'il va vers l'erreur, erreur qui devient, avec *L'Eclipse*, une monstruosité.

Si je devais résumer l'impression que m'a laissée ce festival, je dirais : rien n'importe plus que la simplicité, la vraie, celle d'un Preminger dans un sens, d'un Bresson, dans l'autre. Antonioni, lui, est le comble de l'artifice, du truqué.

Jean DOUCHET.

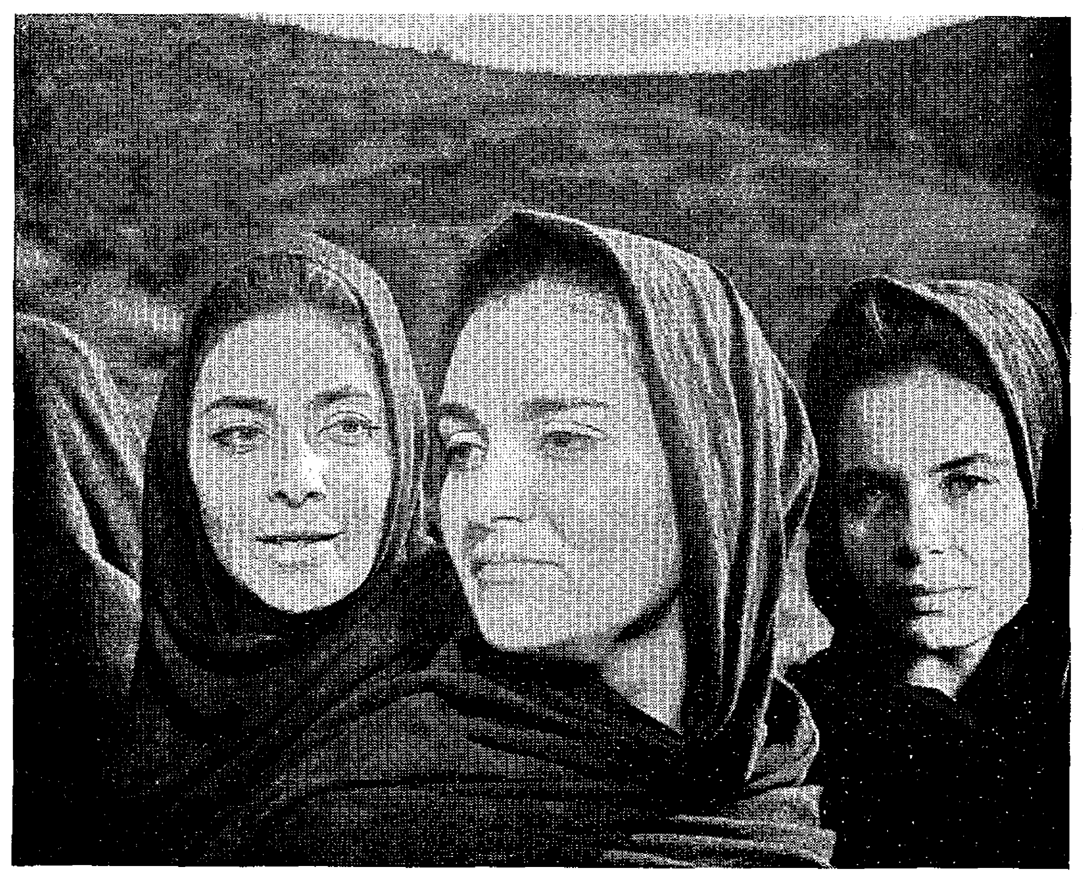
FESTIVAL DES CRITIQUES

Cette année, l'Association de la Critique Française a organisé la projection d'une huitaine de *films sélectionnés parmi ceux que* leurs pays n'avaient pas sélectionnés eux-mêmes. S'il y eut de très bonnes choses dans ce festival miniature, ce fut le fait de films conçus pour le grand public, et non pas de films destinés à un public restreint, pourtant les plus nombreux.

Grâce en partie à l'exemple de la nouvelle vague française, il existe en effet un cinéma indépendant et d'avant-garde dans la plupart des pays, chaque année plus important. D'une nation à l'autre, en même temps que des conditions de tournage également précaires, on retrouve les mêmes tendances, et les mêmes défauts. Ce sont des œuvres d'intellectuels, pour lesquels le cinéma est moins une vision du présent, temps proscrit, qu'une réflexion sur le passé. On y découvre la volonté, sympathique, mais plus ou moins récompensée, de montrer, à travers le désordre de la réalité sociale et l'extrême confusion des sentiments humains, qui ne nous permet même pas d'essayer de les définir, les voies d'un salut quelque peu désabusé, identique à celui proposé par la littérature contemporaine.

Deux des films les plus intéressants du genre sont d'ailleurs l'œuvre d'écrivains, Tadeus Konwicki (*La Toussaint*, Pologne) et Jean Pelegri (*Les Oliviers de la justice*, France). *La Toussaint* a été définie, sans trop d'erreur, comme une version marienbadienne, quoique polonaise, d'*Hiroshima mon amour*. La confusion voulue de la structure, des faits politiques et des sentiments, empêche notre intérêt, ainsi que la compréhension de problèmes pourtant bien réels. Ce, en dépit d'une interprétation pleine de sensibilité.

Le film de Pelegri, fait en collaboration avec James Blue, s'attache aux problèmes, aux réflexions, au comportement d'un jeune ex-pied-noir, revenu enterrer son père dans l'Algérie de 1956. L'éloignement temporel et le peu d'acuité des problèmes d'alors, si on les compare à ceux d'aujourd'hui, ont permis aux auteurs de garder une certaine objectivité, qui, en fait, est plutôt de la neutralité. Le drame pouvait alors se situer sur le seul plan moral, presque sans interférences politiques. Nous voyons vivre l'Algérie de tous les jours. Si les personnages, quelque peu conventionnels, expriment franchement et directement devant la caméra leurs points de vue divers, ceux-ci ne contribuent jamais à orienter le film dans un sens ou dans l'autre. L'absence de jeu et une diction monocorde renforcent cette impression d'honnêteté.



Electra, de Michael Cacoyannis.

Strangers in the City (Rick Carrier, U.S.A.) est l'un des rares films new-yorkais dont la façon soit hollywoodienne. C'est pour cela l'un des meilleurs, meilleur que *Shadows* par exemple. Une histoire banale, un peu trop entachée de noirceur, nous est contée avec simplicité et efficacité, vertus courantes certes, mais pas à New York.

Mais les deux grandes réussites du festival sans majuscule auront été deux comédies réalistes promises à un large succès public, *I nuovi angeli* (Ugo Gregoretti, Italie) et *Adieu Philippine* (Jacques Rozier, France).

GREGORETTI

C'est une suite de sketches se situant chacun dans une région différente de l'Italie d'aujourd'hui, et révélant certains aspects locaux de l'amour, de la vie et du travail. Un mariage se décide en Sicile, on drague en Campanie, on lutte pour une place dans une usine toscane, etc. Au contraire du cinéma-vérité, où enquête et tournage sont simultanés, il s'agit d'une reconstitution après enquête. Le point de vue est celui du journaliste objectif, qui ne recherche le pittoresque, les aventures cocasses, que pour mieux saisir ce que leur nouveauté recèle de profondeur. Tout en allant jusqu'au bout de ses sujets, le film fait preuve d'une exhaustivité, d'une concision et d'une souplesse de construction qui font qu'on ne peut s'y ennuyer, au contraire de l'immense majorité des films du Festival, dont les qualités ne sont pas de celles qui peuvent empêcher l'ennui. Dans cette esquisse de l'Italie, il y a nombre d'épisodes scabreux ou tragiques. Mais Gregoretti, dont c'est le premier film, s'abstient de souligner quoi que ce soit, et cette présence limpide

des problèmes, derrière la légèreté du ton, les révèle bien mieux que le pathos zavattinien : un *film comme celui-ci détruit* l'enquête à thèse des *Italiennes et l'amour*, et possède en outre l'agrément d'une excellente technique.

C'est le film de ces dernières années qui m'a appris le plus de choses sur l'Italie. Si le public italien est très pour, les critiques locaux font la moue. Non qu'ils contestent la vérité du *film, ou même* qu'ils trouvent moins d'intérêt à la représentation de cette vie qu'ils connaissent mieux que nous autres étrangers. C'est une question de principes : ils aiment que leurs problèmes les plus graves soient traités sur un registre grave; ils préfèrent le principe de l'enquête néo-réaliste, même truquée, à la reconstitution, même si celle-ci est avouée et se révèle par la justesse du trait et du dialogue (que *l'on* suppose *pris* sur le vif au magnétophone) plus vraie que tout ce qui a été fait avec l'autre méthode. C'est un aboutissement, un film sans lendemain, dit-on encore, plus justement peut-être. Mais une telle élégance, une telle habileté à manier le document brut me semblent au contraire prouver que Gregoretti pourrait les adapter aux autres genres, s'il doit quitter celui-ci.

ROZIER

Ces dernières qualités, comme toutes celles d'*I nuovi angeli*, se retrouvent, plus affirmées encore, dans *Adieu Philippine*. La plus grande improvisation nécessite la plus grande élaboration *après* tournage, infiniment plus considérable que la simple élaboration avant tournage du cinéma classique, c'est là une loi constante de la nouvelle vague, qui fait sa force, et en particulier celle du film exemplaire de Jacques Rozier (1926).

Un jeune assistant de la T.V. parisienne rencontre deux filles. Puis il va en Corse où il passe avec elles ses dernières vacances avant le service militaire. Les deux parties contrastent nettement : le début, plus classique et parfaitement réussi, cumule satire réaliste de la T.V., description du Français moyen, vu à travers un repas de famille conventionnel, mais dont le ton reste néanmoins très juste, notations sur le comportement et le parler des jeunes. Cette première partie met à l'aise le spectateur qui accepte beaucoup mieux les grandes audaces de la seconde, où une structure très précise se laisse volontairement noyer sous le flot des faits, cris, gesticulations, désordres, incidents cocasses sans rapport apparent avec l'intrigue. Jusqu'ici, le rythme, bâti très rigoureusement sur l'intérêt *dramatique, se crée, plus nonchalant*, à l'image des sentiments éprouvés par les personnages au contact de la Corse et au contact d'eux-mêmes. Il se passe énormément de choses dans un montage très concis de petits détails, qui donne l'impression que tout coule de source, sans intervention de l'auteur. Ce que dément du tout au tout un examen tant soit peu attentif du montage image en relation avec le montage son, travail d'orfèvre d'une admirable virtuosité discrète, qui laisse loin derrière elle la virtuosité voyante trop applaudie à Cannes. *Ce naturel* retrouvé, cette liberté font d'autant mieux passer le « message » du film, qui surgit à l'antépénultième séquence, de la façon la plus inattendue. Il est présenté verbalement et sans fioritures par le héros. La fin est également fondée sur ce rythme imposé par la nature des sentiments. C'est un simple adieu au passager d'un bateau qui part. Il dure près d'une bobine. C'est le morceau le plus audacieux du film. A ce niveau de culot, l'échec était impossible.

WAJDA

Sibirski Ledi Macbet (Andrzej Wajda, Yougoslavie), de par son titre, se résume aisément. A la fin, les deux héros, condamnés à l'exil en Sibérie, se querellent. Macbeth trouve une autre fille et Lady Macbeth (incarnée par une excellente actrice au nom trop slave pour être retenu) la précipite dans la rivière, sous le regard impuissant de Macbeth, prisonnier de ses fers... Ce dénouement, qui évoque les admirables *Bateliers de la Volga* (De Mille, 1926), et pas seulement par une similitude extérieure, donne bien le ton du film, supermélo qui ne se cache pas de l'être. Aujourd'hui, Wajda semble avoir définitivement dépassé cette médiocre masturbation des méninges si prédominante en Pologne, dans son *Cendres et diamants* ou dans *La Toussaint* de Konwicki. Déjà, dans *Les Innocents charmeurs, une saine simplicité faisait oublier* les méandres du script. Ici, elle devient même de la rudesse, à l'image de la toute-puissance de l'amour-fou chanté par Wajda. Ce mélodrame a la même force épique que les grands westerns. Il y avait des situations fortes dans *Kanal*. Ici, il n'y a que cela, au point que le film en devient une esquisse à la Fuller. Wajda, on l'a vu, ne s'est pas imposé une correspondance rigide avec Shakespeare ; aussi son film ne souffre-t-il jamais de ces parallèles forcés qui rendirent ridicule le film de Kurosawa. Le rebondissement final a d'ailleurs un peu de cette force de choc qui faisait la saveur d'*Un Américain bien tranquille*. A noter un excellent usage du Scope.

Luc MOULLET.

LA PHOTO DU MOIS



Arnoldo Foa dans Le Procès, **d'Orson Welles.**

« *Je ne sais pas pourquoi, mais c'est grand !* », et il part d'un puissant éclat de rire de satisfaction qui résonne sous l'immense voûte de la Gare d'Orsay désaffectée. Dans ce « décor » fantastique qui n'était fait que pour lui, Orson Welles tourne *Le Procès*, adaptation très fidèle, selon ses dires, du roman de Kafka. Un sujet à sa mesure, qui nous fera partager le cauchemar et les tortures morales de Joseph K. Des personnages inquiétants et même hallucinants dont Anthony Perkins sera la victime, une gigantesque toile d'araignée, une forêt métallique, une machine électronique, une atmosphère oppressante, autant d'éléments qui laissent présager une grande œuvre expressionniste. Le scénario prévoit même la descente aux enfers de K, poursuivi par les Furies. Ce Procès sera, bien sûr, celui du monde moderne, et peu d'institutions seront épargnées. Le film nous réserve pas mal de surprises, jusque dans la distribution : nous verrons Jess Hahn flagellé par Carl Studer, Suzanne Flon en boiteuse, et la petite Claudine Maugé en bossue. Il y aura aussi Thomas Holtzmann, Arnoldo Foa, Elsa Martinelli, nouvelle Louise Brooks, Jeanne Moreau, Madeleine Robinson et Mme Welles, Paola Mori.

Si on en juge par ce film, la méthode de travail de Welles ressemble fort à de l'improvisation, mais chaque plan est, en fait, rigoureusement prémédité. Les indications de jeu aux comédiens sont extrêmement précises. Welles met à profit son expérience d'acteur. Il s'est d'ailleurs, cette fois encore, réservé un rôle : celui du prêtre. Il faut le voir ramasser des objets hétéroclites pour les mettre dans le décor, et chercher, les yeux froncés, les angles les plus surprenants : beaucoup de contre-plongées, de mouvements de grue, selon son style, et utilisation systématique des très courtes focales. Il arrive même au cameraman Adolph Charlay d'épauler, à la Coutard, un « Cameflex » équipé de l'objectif 14, le plus court foyer à ce jour. Le Chef-opérateur qui a le redoutable honneur de succéder à Gregg Toland et à Russell Metty est Edmond Richard, un spécialiste de la couleur et des effets spéciaux. Il est appelé à une grande carrière.

Yves KOVACS.

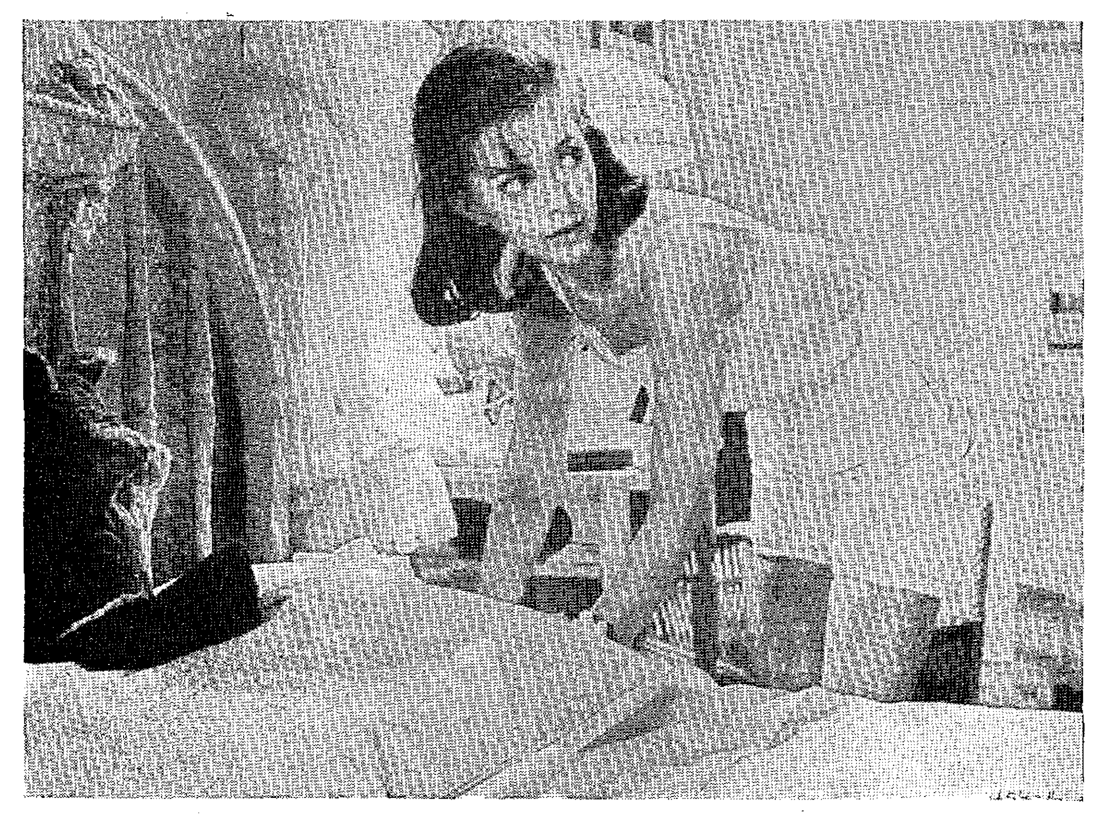
LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
* à voir à la rigueur
** à voir
*** à voir absolument
**** chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS — LES DIX	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean-Louis Bory	Michel Delahaye	Jean Douchet	André-S. Labarthe	Pierre Marcabru	Louis Marcorelles	Jacques Rivette	Georges Sadoul
Viridiana (L. Bunuel)	* *	* * *	* * *	* * * *	*	* * * *	* * *	* *	* * * *	* * * *
Cléo de 5 à 7 (A. Varda)	* *	* * *	* * * *	* * *	* *	* * *	* * * *	* *	* * *	* * *
Too Late Blues (J. Cassavetes)	* * *	* * * *	* * *	*	*		* * * *	* * *	* * *	* *
Le Tombeur de ces dames (J. Lewis)	* *	* *	*	* * *	* *	* *	* * *		* *	●
L'Amour d'Aliocha (S. Toumanov et G. Choukine)	* *	*	* *	*	*		* *	*	*	* *
Léviathan (L. Keigel)	*	* * *	*	* *	* *	*	*	*	*	●
Accattone (P.-P. Pasolini)	*	●	*	●	*	* *	●	* * *	* *	* *
Branle-bas au casino (R. Thorpe)		*		*				*	●	
Climats (S. Lorenzi)	●	●	●	* *			●	●	*	
Les Comancheros (M. Curtiz)	●	*		●	●	●	●	*	●	
La Douce (A. Borissov)				●	●			●	*	
Le Septième Juré (G. Lautner)	●	*		●	●	●	●	*	●	
La Chambre ardente (J. Duvivier)	●	*	●		●	●	●		●	
La Guerre des boutons (Y. Robert)	●	●	●	●	●		●			*
Le Petit Garçon de l'ascenseur (P. Granier-Deferre)		●		●	●			●	●	
La Vendetta (J. Cherasse)		●				●			●	

LES FILMS



Natalie Wood dans *Splendor in the Grass,* d'Elia Kazan.

L'art du présent

SPLENDOR IN THE GRASS (LA FIEVRE DANS LE SANG), film américain en Technicolor d'ELIA KAZAN. *Scénario :* William Inge. *Images* : Boris Kaufman. *Musique :* David Amram. *Décors :* Richard Sylbert. *Interprétation :* Natalie Wood, Pat Hingle, Audrey Christie, Barbara Loden, Zohra Lampert, Warren Beatty, Fred Stewart, Joanna Roos, Jan Norris, Gary Lockwood, Sandy Dennis, Crystal Field, Maria Adams, Lynn Loring, John McGovern, Martine Bartlett, Sean Garrison. *Production :* Elia Kazan, 1961. *Distribution :* Warner.

Le sujet des deux derniers films d'Elia Kazan est le temps. Non quelque idée abstraite, mais ce temps quotidien tel que les hommes doivent le vivre jour après jour. *Wild River* est tout entier construit sur un des maîtres-thèmes du

cinéma, l'affrontement de l'ancien et du nouveau: parallèle aux épopées d'Eisenstein et de Dovjenko, voici une pragmatique méditation toute américaine. Mais au lieu d'opposer deux moments, deux états de la durée, *Splendor in the Grass* s'attache à décrire ce travail même du temps, cette obscure dégradation et métamorphose qui fait deux étrangers d'un couple d'amoureux, d'un puissant un homme traqué, d'un pays stable un peuple à la dérive, d'une morale établie une morale caduque. L'écroulement, ou la transformation, des valeurs, de toutes les valeurs, tel est l'axe d'un film dont les voix diverses s'unissent sous le commun dénominateur de l'idée de *crise*.

Si Kazan n'a sans doute jamais mis en scène chacun des plans avec plus de raffinement, chaque seconde semblant être amoureusement cristallisée pour elle-même et autour d'un noyau secret, c'est que l'art du cinéaste est ici justement dans cette dialectique de l'instant et de la durée ; les prestiges sensuels et impressionnistes n'ont tant de prix que dans l'incessante modification, qui s'amplifie elle-même de cette apparence de résistance et permanence de la beauté. La précision des lieux et des époques, la caractérisation quasi-maniaque de chaque personnage sont moyens de la même volonté : ce qui est ici cherché, c'est un mixte d'individuel et de collectif, de social et de psychologique, de matière et de songerie, qui est *l'art même de Tchékov* ; aucun des éléments ne se mêle aux autres, chacun est lié à tous et y renvoie. Surgit alors un univers, une *totalité*, monde clos par la nécessité réciproque de ses parties, mais ouvert à la fois, parce *qu'exact, donc allégorique* de tout complexe social ou organique, et miroir de celui-ci. Où l'arbitraire annule et disperse, la logique et la nécessité délivrent.

Tout y passe enfin par le physique : le corps est là toujours, avec ses maladies, ses instincts, ses nourritures ; et tous les objets autour, et le cadre, le décor avec l'homme : tous, dirait-on, sur le même plan. Car l'homme aussi est totalité, totalités le réel et la société *autour de lui*. « *Mon crime, c'est d'avoir divisé* », disait le faune ; tel est le sujet de ce film qui oppose aux visions mutilées, familiales ou sportives, du *corpore sano*, une critique (et l'explication en même temps) du phénomène : soit le puritanisme. Qui est d'abord rupture, jugement et privilège.

Film médical parce que le corps est son sujet, psychiatrique parce que l'esprit est son sujet, chirurgical parce que l'âme est son sujet. Film qui blesse et coupe au vif, mais se place tout entier sous le signe de l'eau, fleuve, barrage et cascade : irrésistible courant des forces naturelles, mais encore flux vainqueur de toutes les apparences. « Regarde, c'est la même », s'exclame dans la boîte de nuit le père de Bud ; mais non, ce n'est pas, ce ne peut être la même, et chaque être est irremplaçable, mais Deanie Loomis non plus n'est la même, car chacun de ses instants est tout autant irremplaçable ; et chaque plan se referme sur sa propre vérité. Quel art mieux que celui du vingt-quatrième de seconde pourrait ainsi porter et donner force à cette critique absolue de la notion d'identité ?

Il n'y a rien que du présent, mais il faut le vouloir et le comprendre. Est-ce résignation ? Je ne le pense pas, car il faut aussi construire ce présent et l'habiter, puis cet autre présent, ce qui est justement progrès. Œuvre, certes, plus descriptive que critique : toute description lucide contient le jugement. En fin de quoi, les héros sont rendus au temps.

Film qu'il faut revoir, comme tout film sur le temps. Dépourvue de tout chantage, proposant des faits, sans en imposer le sens ni la morale, *Splendor* est une de ces œuvres rares où l'on fait du chemin, où, entre la première et la dernière image, le monde a bougé : l'anti-*Ile nue*. Tous les grands films sont des chroniques. Et toute progression dramatique cède ici devant l'ordre de la simple succession temporelle. Seuls certains personnages, ceux justement qui *s'opposent et refusent, sont* « dramatiques », voire parfois théâtraux, mais c'est que leurs idées règnent sur eux comme sur une scène ; ceux-là seront enfin défaits, rompus, rendus à la simplicité. Et la « caractérisation » *n'est pas stylisation*, ou *création* de types, mais la recherche attentive et patiente de ce qui dure d'un être et de ce qui en lui n'est que passager, instantané, transitoire : dévoilement de sa courbe et de son devenir, qui ne peuvent être aussi saisis que par éclats, et copeaux du temps. Mais le fragment, inéluctable, est ici le signe du tout ; la cellule sérielle contient tous les possibles de l'œuvre ; le chant profond ne peut naître que de ces débris, ou poussières. Construction rompue, heurtée, où le conflit d'éléments dra-



Barbara Loden dans *Splendor in the Grass.*

matiques traditionnels et de structures libres — dont la rigueur est plus secrète, l'apparence celle de l'improvisé — est l'image réfléchie du sujet ; construction qui *semble* être l'œuvre même du temps; pas, décisif, vers ce cinéma définitivement atonal qu'annoncent toutes les grandes œuvres d'aujourd'hui.

Jacques RIVETTE.

Les fins et le moyen

WEST SIDE STORY, film américain en Panavision 70 et en Technicolor de ROBERT WISE et JEROME ROBBINS. *Scénario :* Arthur Laurents et Ernest Lehman. *Chorégraphie :* Jerome Robbins. *Musique :* Leonard Bernstein. *Décors :* Boris Leven. *Images :* Daniel L. Fapp. *Interprétation :* Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno, George Chakiris. *Production :* Mirisch Pictures Inc, Seven Arts, 1961. *Distribution :* Artistes Associés.

PRIMARY, EDDIE SACHS A INDIANAPOLIS, films documentaires américains réalisés par ROBERT L. DREW et RICHARD LEACOCK pour *Time Life Broadcast.*

West Side Story et *Primary*, c'est comme le calcul des machines électroniques et le calcul mental : d'un côté, l'invention préméditée et la minutie, de l'autre, l'invention immédiate et l'improvisation, c'est-à-dire la différence entre l'art et le document. On sait que, *primo*, le documentaire c'est ce qu'il y a de plus beau dans l'art, mais que, *secundo*, l'art c'est ce qu'il y a de plus beau dans le documentaire. Non, l'art *ne fait pas mieux voir la réalité* : il en propose une idée tout aussi fausse que l'idée commune, mais *nouvelle*. Et le principe du reportage objectif aboutit lui aussi à un mensonge, mais ce mensonge est *vrai*. Quand Leacock et Kennedy fendent la foule, la caméra passe-partout de celui-là est évidemment privilégiée, mais en même temps, n'importe qui dans cette foule pourrait être à sa place, et la situation du cinéaste, loin d'être arbitraire, devient presque anonyme, tandis que la caméra filmant les danseurs de Robbins impose un point de vue sur la chorégraphie qui se veut nécessaire et singulier. Ce qui différencie encore les deux propos, c'est que l'un, Leacock, cherche l'homme, et l'autre, Wise, cherche l'auteur ; le premier filme à l'improviste le réel, le second fait de l'art à partir de l'art, pour arriver : à une impression esthétique à propos d'un document quelconque (*Primary*), à un document à propos d'une esthétique (*West Side*). Bref, ces films redisent simplement que la beauté est vraie et que la vérité est belle, choses qu'on a trop souvent tendance à perdre de vue. Et à ce propos, quelqu'un qui a tout de même pas mal réfléchi sur son art, Eisenstein, citait ces paroles de Karl Marx : « *Le moyen fait partie de la vérité aussi bien que le résultat. Il faut que la recherche de la vérité soit elle-même vraie ; la recherche vraie, c'est la vérité déployée, dont les membres épars se réunissent dans le résultat.* »

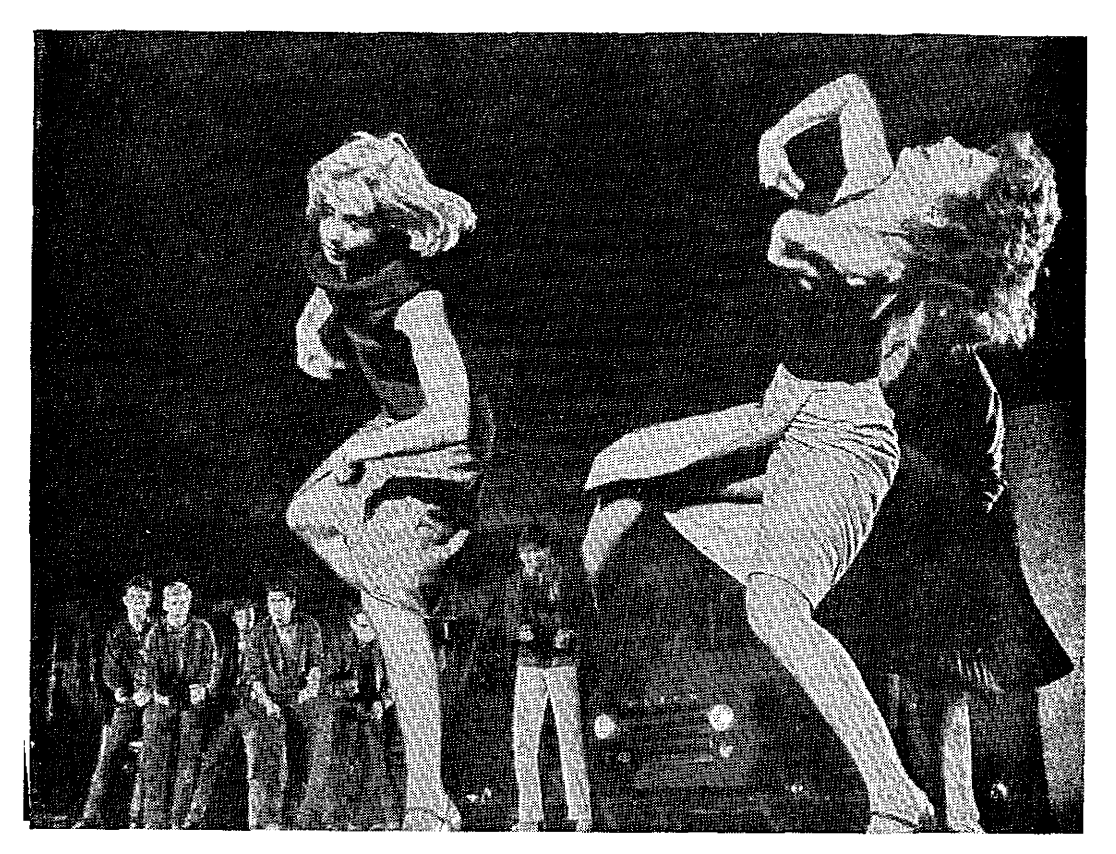
En 1959, 60, 61, Eddie Sachs court les 500 miles d'Indianapolis. L'équipe de Leacock est là. Les cinquante-huit minutes de film qu'elle nous rapporte auraient pu s'appeler *Indianapolis* 59-61 car le temps de la projection du film a le rythme de ce que furent ces trois années pour Eddie Sachs, comme, devant le tableau de K.R.H. Sonderborg intitulé 12.09 *h.*-13.15 *h.*, on retrouve en deux secondes les soixante-six minutes perdues.

Eddie Sachs va reconnaître le parcours d'Indianapolis et il parle au volant de sa conduite intérieure : « *Quand je vois une collision, je ne m'écarte pas : je fonce, en espérant que le choc dispersera les voitures* » ; peu avant le début de la course, ses lunettes l'agacent : « *Elles sont trop grandes, ce n'est pas du tourisme, je ne regarde que la piste devant moi.* » Les meilleurs moments d'*Eddie Sachs à Indianapolis* sont ceux où apparaît l'ambition du coureur, sur son visage aigri par l'échec (et le reflet de ces échecs sur le visage de sa femme), dans des phrases sèches et prétentieuses, qui rappellent le Guy Van Stratten de *M. Arkadin.*

Voilà ce qui est beau chez Leacock : grâce à son matériel dont nous vous disions un mot dans les *Cahiers* de janvier, l'impression de direct est si forte que ses personnages, Sachs (Eddie) ou Kennedy, se révèlent lentement dans leur vérité la plus vraie, et laissent tomber leur masque, ou plutôt démontrent *eux-mêmes* que leur réalité (de politicien ou de coureur automobile) en recouvre une autre, plus photogénique, donc plus authentique (mais *toujours formelle, donc encore mensongère*).

Vance (*La Persuasion clandestine*) Packard racontait comment les méthodes publicitaires s'étaient mises au service de la politique américaine. *Primary* nous éclaire là-dessus en montrant comment cette même publicité et tout son côté mécanique étouffe peu à peu le sentiment. (*Un Homme dans la foule* posait un problème assez semblable). Leacock réfléchit l'Amérique et réfléchit sur l'Amérique : derrière le visage des hommes se profile soudainement celui d'une civilisation, comme chez le formidable photographe mais déplaisant cinéaste Robert Frank. Les trouvailles de Leacock sont souvent, d'ailleurs, des trouvailles de photographe, mais d'un photographe qui enregistre aussi le son et le mouvement ; d'un cinéaste, donc. C.Q.F.D.

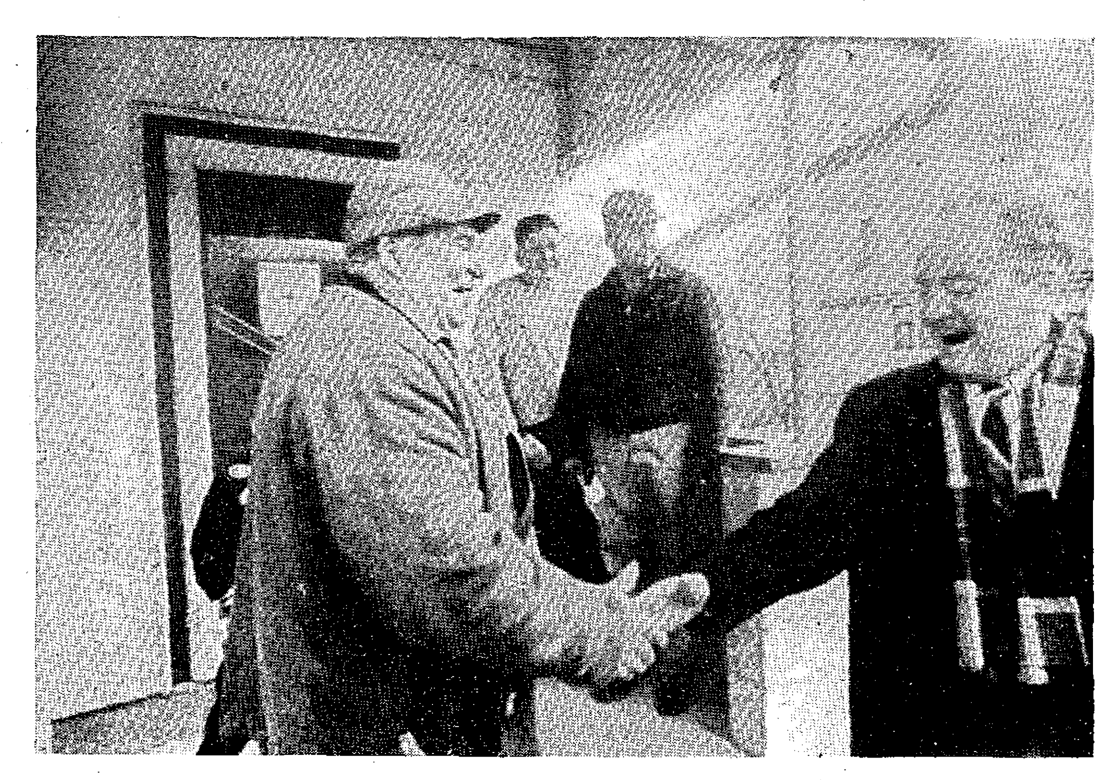
West Side Story aussi, c'est le son et le mouvement. La musique de Leonard Bernstein et la chorégraphie de Jerome Robbins sont au départ du film, comme la campagne électorale ou les 500 miles au départ des reportages de l'équipe Leacock-Drew. *West Side Story* (le film) se présente un peu comme un documentaire sur *West Side Story* (le spectacle). Ce qui était très bien sur scène devient



West Side Story, de Robert Wise et Jerome Robbins.

excellent à l'écran, ce qui ennuyait sur scène ennuie soixante-dix fois plus au cinéma. Je n'envisage donc pas ici l'intrigue « Roméo et Juliette à New York », qui serait bien fade sans les sourires de Natalie Wood, et qui ne mérite guère plus que quelques lignes dans la liste des films du mois. Mais la présence de Robbins fait de ce film un important témoignage sur l'art américain. Robbins n'est pas le seul responsable, puisqu'on sent un travail d'équipe et la présence silencieuse de toutes sortes de gens intelligents, style Ben Shahn ou Dave Brubeck, qui ont dû mettre les pieds sur le plateau pendant le tournage, ou avant. C'est pourquoi il n'est pas du tout interdit de penser, pendant la projection, à Rothko, Tobey, Pound, Calder, et surtout aux deux cités plus haut : Ben Shahn (qui fit des affiches et des décors pour Robbins) et Dave Brubeck (qui a fait un disque avec Leonard Bernstein : *Bernstein plays Brubeck plays Bernstein*). La musique de Bernstein vaut ce qu'elle vaut, mais c'est de la musique écrite par quelqu'un qui écoute les meilleurs : Stravinsky, Varèse, le dernier Bartok, ou Brubeck (au générique, un grand « Dave » remercie certainement l'auteur de *Unsquare Dance*).

La chorégraphie de Robbins filmée par lui-même avec un grand soin des couleurs, des raccords et du rythme, fait confiance au mouvement même : c'est le corps qui est premier, et le cinéma nous a rarement montré une existence aussi physique des gestes. Mais on ne peut pas parler d'une véritable traduction cinématographique de



Primary, de Robert L. Drew et Richard Leacock.

la danse : si celle-ci semble plus belle au cinéma, c'est que le cinéma est mieux que la danse. Il y a un danger de la danse filmée, comme du théâtre filmé : nous avons affaire ici, heureusement, à un film dansé. Mais la danse doit rester sur scène et c'est là qu'il faut aller voir le New York City Ballet, le Ballet du XXe Siècle ou The Paul Taylor Dance Company. Tous comptes faits, *Events* de Robbins, que Rivette (c'était au moment d'*Elmer Gantry*) trouvait brooksien, est plus cinématographique que *West Side Story*, film de Robert Wise et Jerome Robbins.

Pourquoi filmer la danse, alors ? Pour prouver que le cinéma, c'est le son et le mouvement. Bien qu'ils poursuivent des fins dissemblables, c'est ici que se rejoignent Leacock, Drew, Wise et Robbins : ils font des films.

François WEYERGANS.

Sérénade à trois

LES SEPT PECHES CAPITAUX, film français à sketches, en Dyaliscope, de SYLVAIN DHOMME, EDOUARD MOLINARO, PHILIPPE DE BROCA, JACQUES DEMY, JEAN-LUC GODARD, ROGER VADIM, CLAUDE CHABROL. *Scénarios :* Eugène Ionesco, Claude Mauriac, Daniel Boulanger, Jacques Demy, Jean-Luc Godard, Félicien Marceau. *Images :* Jean Penzer (1 et 3), Louis Miaille (2), Henri Decae (4, 5 et 6), Jean Rabier (7).

Interprétation : 1. Marie-José Nat, Dominique Paturel, Jean-Marc Tennberg, Perrette Pradier ; 2. Dany Saval, Claude Brasseur, Geneviève Casile, Jacques Monod, Paulette Dubost, Jean Murat, Paul Demange ; 3. Georges Wilson, Madeleine Bérubet, Marcelle Arnold ; 4. Laurent Terzieff, Jean-Louis Trintignant, Micheline Presle, Jean Desailly ; 5. Eddie Constantine, Nicole Mirel ; 6. Marina Vlady, Jean-Pierre Aumont, Sami Frey, Michèle Girardon ; 7. Danièle Barraud, Jacques Charrier, Jean-Pierre Cassel, Jean-Claude Brialy, Claude Rich, Sacha Briquet. *Production :* Films Gibé, Franco-London-Film (Paris), Titanus (Rome) (Joseph Bercholz), 1961. *Distribution :* Consortium Pathé.

Sept jeunes auteurs s'exprimant côte à côte, voilà qui permet une intéressante confrontation, et d'autant plus révélatrice que le sublime et l'ignoble (tranché, leur écart, comme l'est dans un catéchisme celui entre bien et mal) se jouxtent. A remarquer le nombre des sketches réussis qui, à défaut d'être sept, ne pouvaient se compter de façon plus satisfaisante pour l'esprit ni mieux respecter la loi des nombres qu'en étant trois.

Procédons comme fit l'avisé — sur ce plan tout au moins — producteur qui, après quelques previews de sondage, réordonna sa séquence et, ayant décidé de se et nous débarrasser d'emblée du dernier de ses sketches, le plaça, comme il se doit, le premier.

Collection d'esbrouffes et d'épates en tous genres, monument de prétention et d'indigence intellectuelle, de complaisance béate, de cuistrerie agressive, délire cinématographico-philosophique tel que ne s'en permettent plus que les membres du corps médical lorsqu'ils le sont aussi d'un caméra-club d'amateurs, parfaite incarnation, au surplus, de ce chantage — au moins implicite — à l'admiration qu'exercent ceux qui juchent leur médiocrité sur le pavois — à la moindre attaque transformé en bouclier — d'un pseudo grand sujet : tel est, d'Eugène Ionesco et Sylvain Dhomme, *La Colère*.

Suit l'*Envie*, où la belle idée du chassé croisé servante-maîtresse se soldant par une inévitable insatisfaction, déjà mal exploitée au stade du scénario, voit son expression s'endommager encore du fait de la lourdeur inexpressive de Molinaro. Nous n'en sommes pas moins nettement au-dessus du sketch précédent, le sommes aussi quelque peu du suivant, *La Gourmandise*, grosse, pénible, ennuyeuse farce et mal jouée de Philippe de Broca.

Suivent *La Luxure*, de Jacques Demy, *La Paresse*, de Jean-Luc Godard, puis *L'Orgueil*, de Roger Vadim. Félicitons de nouveau le producteur pour l'ordonnance de ses sketches car, ayant ingurgité coup sur coup trois horreurs et deux merveilles, le spectateur trouve agréable de pouvoir souffler un peu en regardant d'un œil distrait, mais point offensé, cette œuvrette de style vieillot dont la totale mais non agressive nullité est infiniment reposante.

Souffle repris, nous recevons alors le dernier des trois grands : *l'Avarice*, de Claude Chabrol. Un scénario admirablement bouclé, construit à partir — bonheur de l'expression — d'une « anecdote de tradition orale », permet à Chabrol de donner un cours mesuré à sa verve joliment sinistre, de faire briller dans des images glacées les lumières du Paris nocturne autour desquelles papillonnent types et typesses admirablement typés, toutes choses qui nous font souvenir des *Bonnes Femmes*, ce très grand chef-d'œuvre qu'il n'a jamais réussi à égaler, mais dont il nous donne ici une lointaine résurgence qui représente, sous une forme mineure mais, sur son plan, parfaite, une quintessence de son talent.

Quintessence aussi, mais aussi aboutissement d'un talent : *La Paresse*, de Godard.

Une voiture, une fille, un garçon. Très importante, la voiture, car elle est déjà, à elle seule, la paresse, elle en est la meilleure définition, elle est la plus grandiose mise en forme de l'idée de paresse que l'on nous ait jamais proposée. Cette idée, nous la voyons s'incarner (infléchissant son attitude, son comportement et jusqu'aux moindres traits de son caractère) dans le propriétaire de la voiture, lequel, à l'inverse, avait vu dans celle-ci, lorsqu'il l'acheta, la matérialisation idéale d'un rêve d'indolence auquel manquait encore d'avoir trouvé son révélateur et support.

Possesseur de cette machine (moyen, elle-même, de se donner aux moindres

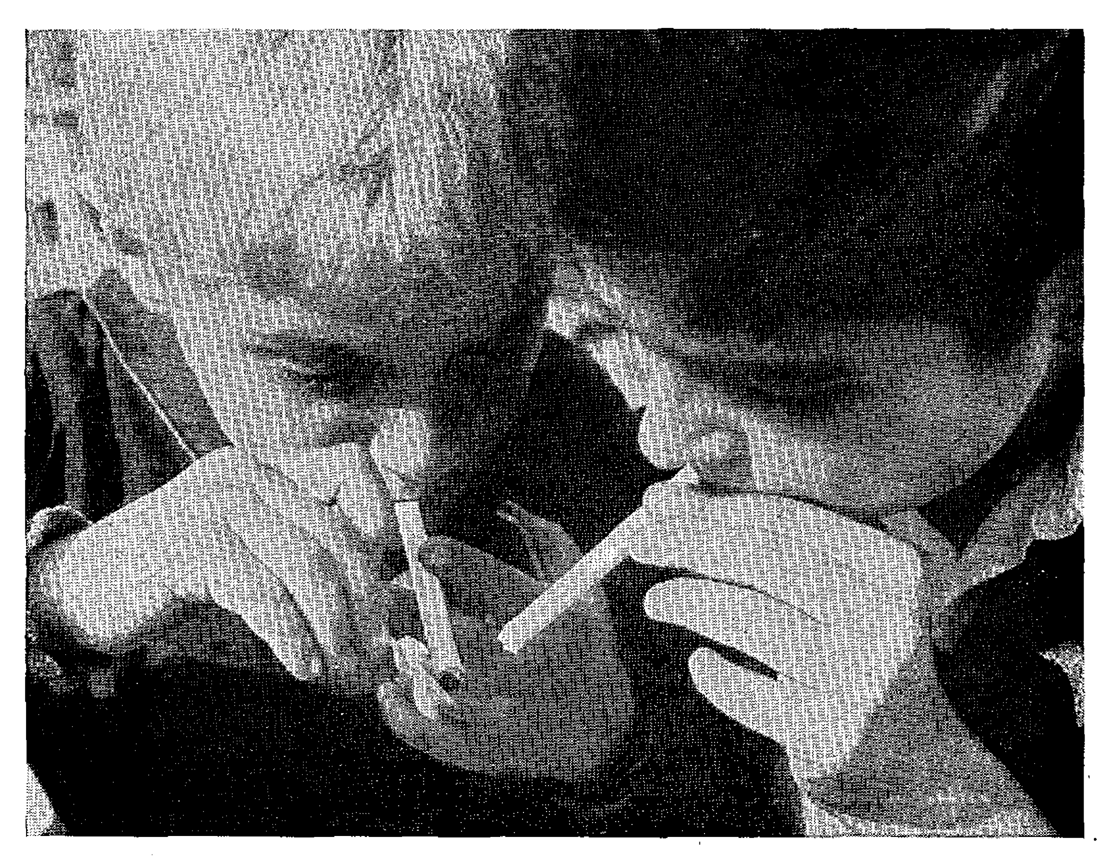
frais l'illusion de posséder le monde), il en est aussi possédé, des deux symbiotes chacun étant toujours l'esclave de l'autre auquel il s'en remet pour effectuer certaines opérations vitales ; l'automane, ici, aliénant tout une part de son énergie au profit de la voiture au moment où elle lui substitue la sienne.

Et la paresse de croître, comme fait un cancer, à la limite substituant sa vie propre à toute autre forme de vie chez l'individu qu'elle réduit ainsi à l'impuissance, comme nous le montre le paradoxal refus du plaisir charnel. Cet épisode définit aussi l'isolement (non moins nocif que le mal intérieur, est à l'extérieur le cocon — ce qu'est proprement la voiture — que secrète la paresse) de celui qui n'entre en contact avec l'autre que pour le faire se substituer à lui dans l'exercice d'un effort (le lacet de soulier), et qui le fuit, par contre, si, de ce contact, un effort doit s'ensuivre.

Ce sketch est l'aboutissement de la facilité colombovoïde de Godard, et l'on ne sait comment définir une œuvre qui tient de la pochade et de la thèse, une complexité qui naît d'une des limites possibles du dépouillement, tant de l'anecdote que du style, chacun secrétant l'autre comme le seul possible, l'un et l'autre secrétés avec le naturel d'une floraison par un paresseux, je veux dire quelqu'un dont la démarche



Nicole Mirel et Eddie Constantine, dans *La Paresse,* de Jean-Luc Godard.



La Luxure, de Jacques Demy.

résout, dans le mouvement même qui les pose, les problèmes de la création, par quoi nous rejoignons, sur un plan supérieur, l'attitude de celui qui ne veut se poser aucun problème par crainte de l'effort qu'il faudrait fournir pour tenter de les résoudre.

Les sketches de Godard et de Chabrol parviennent tous les deux à leurs fins en utilisant la *luxure*, le premier y aboutissant pour faire aussitôt la paresse la nier, le second s'en servant comme d'un révélateur : la luxure, chez l'homme a pour moyen l'argent, elle est, chez la femme, le moyen de l'argent. Le sujet lui-même, il revenait à Demy de le traiter, ce qu'il fait par une suite d'évitements et d'affrontements dans une œuvre qui, poussant des pointes avancées dans toutes les directions d'un style et d'un thème, englobe, au moins virtuellement, toutes les possibilités de l'un et de l'autre.

1re remarque. Il faut signaler que l'idée originale n'est pas de Roger Peyrefitte, comme l'indique abusivement le générique. Peyrefitte eut bien une idée qu'il soumit au producteur, mais cette idée ne fut pas réalisée, ne méritant pas, de l'avis général, de l'être. Apparut alors Demy avec une autre idée qui, elle, méritait de l'être et le fut. Cela n'empêcha pas le producteur de poursuivre la réalisation de la sienne qui était qu'ayant payé pour avoir un nom, jugé commercial, ce nom, quoi qu'il en fût, devait figurer au générique.

2e remarque. Le même producteur (qui introduisit, par ailleurs, quelques flottements dans le montage du sketch

de Godard et l'adorna d'une musiquette non prévue au programme) coupa à Demy l'introduction de son très long et très admirable premier plan, truqua son enfer à coups de flammèches, truqua aussi, les pigallisant de honteuse manière, les nudités des filles que Demy avait tout uniment filmées nues dans le — et sur la terrasse du — café.

Mais l'œuvre reste grande. En son centre : l'enfance. Soudain gratifié, au catéchisme, d'un vocable nouveau et impressionnant, l'enfant, s'il tente d'en éclaircir la signification avec un camarade, reste dans l'incertitude, avec ses parents, tombe dans le drame. Le voici engagé dans les dédales imbriqués du langage et de la vie, à la fois gauchissant et enrichissant leurs significations dans un processus de découverte qui, spontané à l'origine, pourra, conscient, devenir un jeu. Ainsi jouent les deux amis, lorsqu'ils se rencontrent; ainsi Demy, lorsqu'au générique il joue des mots en *ure*. La gratuité apparente d'un tel jeu peut parfois aboutir à d'inattendues et précieuses découvertes, de même que peuvent prendre l'apparence d'un jeu les incertitudes de l'être et de l'idée à la recherche de leur adéquation, perdus dans le maquis des sens et des signes, des connotations grammaticales ou affectives des mots, entre quoi s'opèrent apparentements et interactions de tous ordres, substitutions, captations, chevauchements, glissements, de ces fécondations contre nature naissant parfois d'étranges entités dont la sur-nature est plus fascinante et, somme toute ni plus ni moins naturelle qu'un juste rapport de signification. Nous sommes aux sources du langage et de la vie, dans ce monde qu'explora Leiris que Demy se trouve ici, sur un certain plan, rejoindre.

Le film s'ouvre et se clôt sur l'aboutissement de cette idée centrale, avec le portrait des jeunes gens pour qui la luxure (mot et chose s'étant rejoints, exorcisés de toute angoisse ou mystère, au même titre que toutes autres transgressions linguistiques ou tabagiques) s'est stabilisée en une activité, chez l'un ludique, chez l'autre sérieuse. Mais il y a d'autres aboutissements de l'idée de luxure, et voici Demy faisant une incursion dans l'art (les reproductions de Bosch) et dans la mythologie (l'enfer).

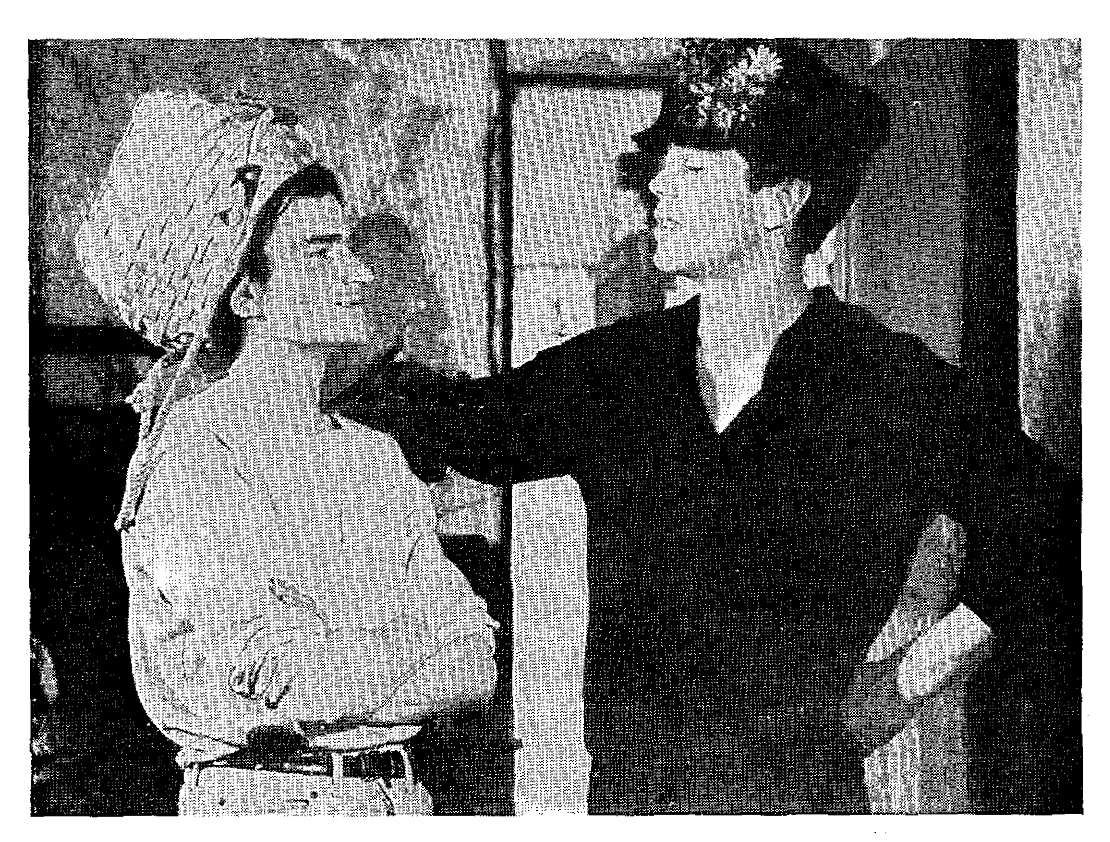
S'il est aussi facile pour Demy de chantourner le réel que de réaliser le baroque, s'il est capable d'opérer de brusques plongées au cœur de l'être saisi à ses différents niveaux, de privilégier et de relier certains carrefours de temps et d'espace, lieux de rencontre par excellence d'êtres, d'objets ou de mots clefs, c'est qu'il est toujours animé d'un même mouvement qui le fait s'abandonner avec confiance au langage, à l'art, à la vie, qui lui permet de passer avec aisance de l'un à l'autre, et de l'un à l'autre de leurs différents plans et modes d'existence par une suite de souples et harmonieux glissements. Seul peut se le permettre celui à qui son audace tranquille a permis de déceler les points de contacts qu'ont entre eux ces univers qu'on dit parallèles.

Michel DELAHAYE.

Le blanc et le noir

ACCATTONE, film italien de PIER PAOLO PASOLINI. *Scénario :* Pier Paolo Pasolini. *Images :* Tonino Delli Colli. *Musique :* J.-S. Bach. *Décors :* Flavio Mogherini. *Interprétation :* Franco Citti, Franca Pasut, Roberto Scaringella, Adele Cambria, *Production :* Arco Film, Cino del Duca, 1961. *Distribution :* Athos Films.

« *La vraisemblance, je lui tords le cou* », dit à peu près Hitchcock. « *Si l'on me montre au cinéma des gens que je peux rencontrer au café,* dit à peu près Renoir, *je préfère aller au café.* » Hitchcock et Renoir ont de la chance, ils ne sont pas Italiens. Mais qu'un Italien se mêle de faire du cinéma, et aussitôt on l'attend à l'arrivée, matraque à la main, on fouille ses images,



Giovanni Orgitano et Franco Citti dans *Accattone* de Pier Paolo Pasolini.

on exige label et mot de passe : « *Néo-réaliste* ou *pas néo-réaliste ? Ah ! ah ! mon ami, vous nous refilez un maquereau, mais ce n'est pas un vrai maquereau...* » L'identité du monsieur révèle qu'il est romancier, qu'il en est à son premier film. Alors là, on ne se retient plus, on lui fait la leçon : « *Voyons, mon cher, vous n'y êtes pas, c'est littéraire, vous visez trop haut. Et cette musique de Bach, à temps, à contretemps... Vous n'êtes pas Bresson, vous feriez mieux d'imiter des choses simples, chaudement humaines, Zavattini, par exemple, au lieu de vous désincarner...* »

Bunuel avait bien de la chance, en 1947, de filmer *Los Olvidados* dans une banlieue qui n'était pas romaine et, surtout, d'avoir derrière lui, depuis longtemps, une œuvre comme *Terre sans pain*, avec une musique de Brahms, soit dit entre parenthèses. On ne lui a jamais demandé si les *olvidados* ressemblaient à des *sciuscia*.

Eh bien ! oui. *Accattone* est tout le contraire d'un film de Rouch ou de Leacock. C'est un film construit, préparé et même laborieusement mis en scène, on le sent à plus d'un endroit. C'est aussi, pour un premier film, un film ambitieux et, pour être tout à fait sincère, je m'empresse de dire que le résultat n'est pas toujours à la hauteur de cette ambition : il manque quelques pierres à l'édifice. C'est d'autant plus regrettable que Pasolini a misé sur l'ordre et non sur les charmes du chaos.

Mais c'est peut-être aussi la preuve, *a posteriori*, de la sincérité qu'on lui conteste. S'il avait cherché d'abord le tape-à-l'œil, il aurait bouché les trous. *Accattone* serait un beau film lisse, aux raccords impeccables, aux articulations sans jeu, avec un personnage qui

s'éclaire de mieux en mieux. Ce qui n'est pas le cas. On a été d'autant plus sévère qu'on voyait avec trop d'évidence les intentions du scénariste et, beaucoup moins, celles d'Accattone. De là à dire que Pasolini tire les ficelles, il n'y a qu'un pas.

Au fond, on aurait voulu qu'il se serve de sa caméra pour suivre son type, comme Rossellini. Or, Pasolini ne le suit pas. Il l'attend, il va le chercher. Tantôt il le précède, tantôt il l'accompagne. Le voilà, l'écrivain. Il est à contre-courant de tout ce cinéma moderne qui va de Bresson à Rouch, en passant par Rossellini et Godard, cinéma qui s'interdit de prévenir, de prévoir les gestes de l'acteur. Cinéma où l'auteur attend que ses personnages et son décor lui jouent des tours, lui fassent des surprises.

Mais il y a une tout autre famille de cinéastes qui, de Mizoguchi à Astruc, en passant par Rivette, cherche à prévoir et à prévenir, à orchestrer ce qui va apparaître. Où le cinéaste se permet d'aller plus vite que son héros, non pas forcément parce qu'il en sait plus long que lui, peut-être simplement parce qu'il a envie d'être acteur, lui aussi, d'intervenir dans le jeu, de placer sa caméra, non pas comme un témoin, mais comme un personnage qui va en affronter d'autres. Cet affrontement définit une certaine conception de la mise en scène, moins discrète, moins effacée que la rossellinienne : c'est cette fameuse « caméra-stylo », dont on a dit à tort que Rouch, seul, l'avait utilisée. Or, chez Rouch il faudrait parler plutôt d' « acteur-stylo » : l'acteur est à la fois scénariste, dialoguiste, interprète, et, presque, caméra, puisque l'objectif le suit pas à pas. Tandis que chez Pasolini, comme dans *La Proie pour l'ombre,* ce n'est jamais Accattone qui conduit le film. Jamais nous ne verrons ce journal d'un proxénète s'écrire par la main de son héros, comme chez Bresson. C'est l'écriture de Pasolini, et de lui seul, qui nous ouvre l'univers d'Accattone.

Je serais bien incapable de dire si ce genre de mise en scène est décadent par rapport à l'autre. Ce qui me frappe ici, c'est qu'elle permet à Pasolini de dialoguer avec Accattone, lui en face de lui, alors que Bresson et Rossellini monologuent entre des murs. C'est peut-être le seul point par où ils se rejoignent : pour Bresson, comme pour Rossellini, c'est quand le héros se cogne contre le décor — objet, porte ou partenaire — qu'il se passe quelque chose. Accattone, lui, se heurte bien à tout ce que vous voudrez : les flics, les copains, les filles, la misère, etc... mais là n'est pas l'important. L'important, c'est qu'à chaque plan, il se heurte aussi à Pasolini qui a envie de jouer avec lui, de lui mettre un tricot blanc ou un polo noir, de le regarder en silence ou en musique, d'être dans le champ sans y être.

Voilà pourquoi, peut-être, le décor n'est qu'une idée de décor, une lumière plus qu'une matière. Chez Rossellini, la pierre, avant d'être grise ou noire, est rugueuse ou lisse. Elle est pierre. Ici, la terre et le ciel ont une même éclatante blancheur. *Accattone* est un monde en blanc avant d'être un bidonville sous le soleil romain.

Cette confusion des objets dans la lumière, cette *aura* étourdissante, sont tout le drame. *Accattone* est l'histoire d'un éblouissement. C'est une vision fulgurante, comme le soleil d'*Hiroshima,* qui pouvait fondre un amour neuf dans un amour ancien. Où est la psychologie classique en tout cela ? Où est la progression dramatique ? Nous avançons par bonds, par mutations brusques. Nous sommes dans la psychologie atomique, exposés aux radiations qui vous foudroient et vous illuminent. Je pense qu'on peut au moins s'accorder à reconnaître la constante beauté de ces illuminations. Beauté des acteurs, entre la nonchalance et le sursaut. Beauté de la lumière qui transfigure les objets les plus sordides (la verroterie sous le soleil). Beauté de la violence, même. Là je ne résiste pas au bonheur de faire parler Astruc : « *Ce qui s'exprime dans la violence corporelle est une chose avec laquelle on ne peut pas mentir : non pas le caractère, non pas la compréhension de soi, mais cet irrésistible mouvement en avant qui rejette toujours dans le même chemin, à la poursuite de ce qui comble — ou de ce qui détruit.* » (1)

Cet « irrésistible mouvement en avant » — éblouissement, fascination, voilà toute la progression du film. Le malheur, ce n'est pas que la société veille au coin de la rue pour coincer

(1) « Qu'est-ce que la mise en scène ? » **Cahiers du Cinéma** n° 100.

les maquereaux mal repentis. Ce n'est pas d'avoir faim ou pas faim, du travail ou pas de travail, une femme ou pas de femme, le malheur, c'est de ne plus pouvoir distinguer ce qui comble de ce qui détruit. C'est d'être comblé par cela même qui détruit. Les deux anges de Dante, cités en exergue, peuvent bien s'arracher cette proie chancelante, Accattone ne saurait distinguer l'ange de Dieu de l'ange de l'enfer. Il n'y a plus d'ange des ténèbres, à ses yeux, tout est lumière, il est aveuglé.

Mais cet aveuglement n'est-il pas celui d'une extrême lucidité, d'une infernale conscience ? Bernanos, aussi bien que Dante, aurait pu donner le ton du film : « *N'était la vigilante pitié de Dieu, il me semble qu'à la première conscience qu'il aurait de lui-même, l'homme retomberait en poussière.* » C'est toute la trajectoire d'Accatone, frère de Mouchette, entre le plongeon initial — dans toute la morgue de l'inconscience — et l'accident final : « *Maintenant je suis bien.* » On peut ironiser sur la cruauté, la fatalité maladroite de ce dénouement. Ce qui est clair, c'est que ce dénouement était nécessaire, Accattone était dans la mort, bien avant cette mort, il avait marché trop loin, exploré des terres dont on ne revient pas. Il a trouvé le repos — et je serais prêt à croire qu'il a eu le temps de le gagner : sa mort n'est pas un abandon à la pesanteur, une chute, comme celle d'Aldo, dans *Le Cri*. Elle est un sursaut, un duel, encore. *Accattone* est un film joyeux. Jean-Sebastien Bach ne saurait répondre à un héros triste.

Mais, déchiffrant cette signification parmi d'autres, je souligne l'aspect visionnaire, l'aspect sacré d'un film qui peut offrir d'autres facettes. Si *Accattone* vous paraît moins limpide, c'est que ce film qui frôle le surréalisme est encore un peu néo-réaliste, c'est que toute la lumière de cette passion n'a pu avoir raison entièrement des ténèbres, c'est qu'enfin *Accattone* reste un film ambigu, déchiré, donc une œuvre d'art.

Jean COLLET.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

En avoir ou pas

GOLD OF SEVEN SAINTS (LE TRESOR DES SEPT COLLINES), film américain, en Scope, de GORDON DOUGLAS. *Scénario* : Leigh Brackett et Leonard Freeman, d'après Steve Frazee. *Images* : Joseph Biroc. *Musique* : Howard Jackson. *Interprétation* : Clint Walker, Roger Moore, Leticia Roman, Robert Middleton, Gene Evans, Chill Wills. *Production* : Warner Bros (Leonard Freeman), 1961. *Distribution* : Warner.

Au moment où les auteurs que nous aimons se perdent dans des super-productions tapageuses, il est bon de saluer un de ces films modestes dont le cinéma américain se montra prodigue, principalement durant la grande époque de la Warner, *Le Trésor des Sept Collines*.

Le réalisateur en est Gordon Douglas, déjà responsable du très beau *Géant du Grand Nord*, équivalent cinématographique de ces robustes saxos ténors, disciples de Coleman Hawkins, Don Byas par exemple, capables d'aligner des dizaines de chorus sans le moindre intérêt, aussi bien que de développer une splendide ligne mélodique. Ici, le thème imaginé par Leigh Bracket, se prêtait admirablement aux variations les plus détendues, à la Lester Young : des aventuriers, des hors-la-loi, des Mexicains se disputent la possession d'un trésor, lequel disparaîtra finalement dans la rivière.

Ces *Sept Collines*, ou plutôt ces *Sept*

Saints, sont situées géographiquement et moralement entre le Rio Bravo et la Sierra Madre, comme le prouve cet argument développé avec une nonchalance, une paresse hustono-hawksienne : si l'on s'y poursuit beaucoup, on se bat rarement, les protagonistes préférant discuter de choses et d'autres, des femmes, du whisky, de la richesse, jouer au couteau une heure de sommeil, se saouler dès que possible et acheter une jolie fille.

Hawks qui devait réaliser le film, aurait fait ses délices de ces longues et plaisantes discussions, de cette exaltation de l'amitié virile, de l'intelligence, du ton légèrement cynique, amoral, voire sadique de l'histoire, soutenu par un dialogue percutant dont certaines répliques, et en particulier le « *Die rich* », lancé par Clint Walker, viendront s'ajouter aux « *Cut my legs and call me Shorty* » et autres « *Why not* » de célèbre mémoire.

Mais traiter un scénario paresseux et nonchalant demande une grande rigueur de mise en scène, et le père Douglas est parfois dépassé par le scénario, trop subtil pour lui. Après un excellent début, il s'endort au milieu d'une fusillade, contemple avec sérénité ses acteurs, se réveille, s'excite et l'emporte au finish. Dès que le script devient concret, solide ou carré, sa réalisation, toujours adroite, s'améliore sensiblement ; dans la séquence de l'hacienda, qui n'est plus basée sur des rapports discrets entre deux personnages, mais sur des faits, Douglas se montre inventif, drôle et même brillant (l'accouchement provoqué par un éternuement). Avec la mort de Chill Wills, il retrouve le punch de *Yellowstone Kelly,* une œuvre plus pure que le *Trésor des Sept Collines,* où l'on sentait déjà le couteau pénétrer dans la chair, et de *Fort Dobbs,* où les vertèbres craquaient pendant les bagarres. Et, enfin, dans sa direction de la charmante Leiticia Roman, il se montre presque aussi heureux qu'avec Andrea Marton.

D'autres cinéastes (Sturges par exemple), auraient tellement bousillé le sujet qu'il aurait été impossible de comprendre pourquoi Hawks l'avait choisi. Gordon Douglas parvient à nous faire sentir ce qu'aurait fait l'auteur de *Red River.* Là sont ses limites, mais là aussi est sa force. — B. T.

L'envers du paradis

THE SINGER NOT THE SONG (LE CAVALIER NOIR), film anglais, en Scope et en Eastmancolor, de ROY BAKER. *Scénario :* Nigel Balchin, d'après Audry Lindrop. *Images :* Otto Heller. *Musique :* Philip Green. *Interprétation :* Dirk Bogarde, John Mills, Mylène Demongeot, Laurence Naismith, John Bentley. *Production :* Roy Baker, 1961. *Distribution :* Rank.

Il faut croire que le cinéma est un art bien ésotérique, ou que la Centrale Catholique n'est composée que d'aveugles et de borgnes, si l'on en juge par la manière dont fut accueilli *Le Cavalier Noir.* Non seulement ce film obtint une cote fort convenable, mais l'hebdomadaire *Télérama,* dont nul ne peut soupçonner le conformisme, se fit une joie de le publier en feuilleton entre *La Fayette* et les 101 *Dalmatiens.* Bien sûr, la version présentée en France a été édulcorée, amputée de plusieurs scènes importantes, le doublage a omis curieusement plusieurs phrases, dont la dernière, mais cela ne suffit pas à dénaturer le sens d'un des films les plus troubles de l'histoire du cinéma.

Pourtant, tout commence le plus innocemment du monde ; le scénario nous présente un trio à peine différent de celui qui hante les théâtres de boulevard depuis des siècles : un prêtre, un bandit, une fille se retrouvent à Quantana et l'on prévoit que le curé convertira le hors-la-loi sous le regard attendri de la jeune fille. C'est compter sans la célèbre perfidie anglaise, qui nous fit perdre la bataille de Waterloo.

Roy Baker, pris d'une saine démence, d'une respectable folie, cette folie qui nous valut les meilleures œuvres anglaises que ce soit en littérature ou en cinéma, souvenez-vous du *Voyeur,* fout en l'air tout son sujet. Le bandit devient pédéraste et tombe amoureux du curé, que la fille pourchasse également avec acharnement, tout en n'étant pas insensible aux charmes du hors-la-loi. Quant au prêtre, il ne sait plus ou donner de la tête, et est visiblement ému par les deux à la fois ; il résiste et cherche à convertir le tueur, qui massacre paisiblement les gens par ordre alphabétique, mais ce dernier lui répliquera : « *Vous m'avez convaincu que, si la chanson ne vaut rien, le chanteur vaut quelque chose* », phrase qu'il répétera après avoir fait semblant de se convertir avant de mourir, et que l'on a coupée. Le dernier plan nous montre les mains des deux hommes qui se desserrent, tandis que le mécréant esquisse un sourire sardonique. Déjà *Léon Morin* nous avait démontré que la conversion pouvait être ambiguë ; *Le Cavalier Noir* va plus loin dans cette voie : Dirk Bogarde ne s'amende que par amour et, quand il se sentira trahi, le prêtre préférant Mylène Demongeot, il se remettra à tuer.

Bien sûr, tout cela est d'ordre scénaristique, et la mise en scène ne peut pas être bonne, puisqu'elle est due au médiocre Roy Baker, connu surtout pour son exécrable *Troublez-moi ce soir,* vous diront certains. Oh évidemment, ce n'est pas avec ce film que l'on illustrera les cours sur l'éthique de la fascination que Mourlet donnera à la Sorbonne. Inutile de parler de sincérité dans le regard ou d'épanouis-

sement des acteurs dans un décor... Disons simplement que l'on y trouve deux ou trois mouvements d'appareil efficaces, quelques plans assez bien venus et que, pour le reste, le scénario se défend assez bien contre les attaques du réalisateur et du laboratoire, la copie étant tirée en dépit du bon sens.

Mais le véritable intérêt du *Cavalier Noir* se situe au-delà de la mise en scène, dans un assez curieux travail sur les couleurs : le bandit vêtu de *noir* donne à boire du *lait* à un chat *blanc*, puis il tiendra dans ses bras un chat *noir*, quand il prendra la décision d'enlever la fille en robe de mariée *blanche* sous les yeux du prêtre vêtu de *noir*. Un plan coupé nous montre un chat *noir* sur la robe *blanche*. Plutôt que la symbolique morale de cette recherche, somme toute simpliste, nous intéressent les rapports entre ces symboles et les personnages, leur caractère freudien et la manière dont ils renvoient à une littérature onirique où d'énigmatiques chevaliers noirs poursuivent sans espoir des filles vêtues de blanc. — B. T.

Louables intentions

WAR HERO (LE HEROS DE GUERRE), film américain de BURT TOPPER. *Scénario :* Burt Topper. *Images :* J.R. Marquette. *Musique :* Ronald Stein. *Interprétation :* Tony Russel, Baynes Barron, Burt Topper, Judy Dan. *Production :* Burt Topper. *Distribution :* Universal.

Il faut reconnaitre que le propos de Burt Topper ne manque pas de courage, mais vouloir démythifier le Héros réclame beaucoup d'habileté. Malheureusement, Burt Topper possède moins de talent que de courage et j'avoue ne pas partager l'enthousiasme de Robert Beynayoun pour ce film.

N'accusons pas, cette fois, la mise en scène... Sa médiocrité, ses maladresses sont un peu excusables, quand on sait dans quelles conditions fut tourné *War Hero* et la pauvreté des moyens dont disposa, paraît-il, le réalisateur. (Notons simplement que Witney, avec des moyens encore plus pauvres, réussissait une œuvre autrement plus efficace, *Les Paras attaquent.*) D'ailleurs, n'importe quel imbécile est capable d'obtenir quelques beaux plans avec des soldats dispersés dans la nature, et ceci peut faire passer cela.

Je ferai des réserves beaucoup plus importantes sur la thématique du film. Pourquoi avoir dépeint le principal personnage, ce faux héros qui massacre amis et ennemis, bien que la guerre soit finie, pour gagner des médailles, pourquoi l'avoir dépeint comme un imbécile dont les mensonges et les ruses sont cousus de fil blanc ? On se demande comment ses hommes peuvent croire ce qu'il raconte ! Une scène est représentative de cette fausseté : on annonce au « héros », à la radio, que la guerre est finie ; quand l'un des soldats lui demande ce qu'a dit le général, il répond qu'il n'y avait personne, que le contact avait été coupé. Or, l'on a entendu bien distinctement la voix du général, et la caméra était placée *plus loin* de la radio que les acteurs.

On peut trouver des dizaines de détails analogues. Les rapports entre le protagoniste et les autres personnages étant continuellement flous et invraisemblables, la portée de la critique s'en trouve diminuée d'autant. Il aurait fallu montrer le bonhomme, soit comme un froid calculateur intelligent, lâche, mais cynique et réaliste, soit comme un pauvre type qui, devenu grâce à sa couardise, le chef du commando, prend goût à la chose et se révèle avide de gloriole, pratique, efficace, dangereux ; en un mot, il aurait fallu évoquer les rapports entre la guerre et les hommes ; le travail était trop difficile et, dans le cirque infernal de Burt Topper, il n'y a pas d'hommes en guerre : simplement des figurants qui font des grimaces. — B. T.

La nuit

MACISTE, L'UOMO PIU FORTE DEL MONDO (MACISTE, L'HOMME LE PLUS FORT DU MONDE), film italien en Scope et Technicolor d'ANTONIO LEONVIOLA. *Scénario :* Baldi, Mangione et Leonviola, d'après une idée de Leonviola. *Images :* Alvaro Mancori. *Musique :* Armando Trovajoli. *Interprétation :* Mark Forest, Moira Orfei, Paul Winter, Gianni Garko, Raffaella Carra, Enrico Glori, Roberto Miali. *Production :* Leone Film, 1961. *Distribution :* Rank.

Ce modeste péplum, rattaché à une *série* médiocre, présenterait-il le seul mérite de contribuer à une meilleure connaissance de Leonviola, que le jeu en vaudrait encore la chandelle, car dans le « dictionnaire des cinéastes italiens », son nom est soumis à la surveillance d'un point d'interrogation, par défaut de commerce avec son œuvre. Or cette nouvelle aventure de l'ennuyeux Maciste, écrite pour l'essentiel par Leonviola lui-même, devrait nous confirmer dans l'intérêt que nous accordons à ce metteur en scène. Le sujet, en filigrane des conventions du genre, porte la marque d'un auteur doué d'une forte personnalité. A travers l'histoire de cette race d'hommes-taupes qui ne peuvent voir la lumière du soleil sans périr instantanément, et qui se vengent de cette existence souterraine en effectuant des razzias au clair de lune et en réduisant leurs frères de la surface à la condition d'esclaves, une fable apollinienne apparaît avec une *lisibilité* exemplaire.

Cette extrême clarté joue même un tour, point immérité, au réalisateur. Dans ce film consacré à l'exaltation de la gloire de Phébus, toutes les grâces émanent de Phébé. De très loin les scènes de nuit l'emportent sur la diurne banalité, et ce ne sont pas les hideux truquages de l'aurore et de l'arc-en-ciel qui risquent d'infirmer une telle impression. Cette victoire plastique de l'ombre sur la lumière, inversant la signification symbolique et morale du récit, ne doit pas nous surprendre, car, nous le savons depuis la vision de *Sous le pont des soupirs*, le *nocturne* inspire d'une manière privilégiée Antonio Leonviola.

Une telle inclination pour la face ténébreuse du monde m'inciterait à couvrir un tel auteur des plus partiales indulgences, mais il se trouve que, par surcroît, celui-ci possède assez de talent et de sensibilité pour rendre perceptibles, grâce à la *mise en scène*, la fascination de cette alchimie onirique. Ici, la virtuosité esthétique rivalise avec celle de Cottafavi, mais à la frivolité du dilettantisme Leonviola substitue le courage de la sincérité.

Notre satisfaction ne rencontrerait pas de bornes — d'autant plus que les méchants hommes-taupes, avec leur rituel barbare, sont très attirants, et Gaya Romanini s'est surpassée pour les enrober de costumes à faire rêver Jean Cocteau soi-même — si n'existait pas le point faible où une telle production achoppe *fatalement* : la présence du héros musculeux qui a permis cependant à la poésie, au rêve, de se matérialiser sur l'écran. A chaque « exploit » de Maciste, nous dégringolons au niveau de la baraque foraine, et cela ne s'accorde guère, en dépit des traditions culturistes, avec le respect d'Apollon ou de Diane. Puisque l'intrusion d'un protagoniste invincible et éternel semble indispensable dans ce genre de bandes, souhaitons aux producteurs d'oublier les gros bras de Maciste et d'Hercule, et de redécouvrir Ulysse. — M. M.

Haute trahison

TENDER IS THE NIGHT (TENDRE EST LA NUIT), film américain en Cinémascope et en Deluxe d'HENRY KING. *Scénario :* Ivan Moffat, d'après le roman de F. Scott Fitzgerald. *Images :* Leon Shamroy. *Musique :* Bernard Herrmann. *Interprétation :* Jennifer Jones, Jason Robards Jr., Joan Fontaine, Tom Ewell, Cesare Danova, Jill St. John, Paul Lukas. *Production :* Henry T. Weinstein, 1961. *Distribution :* 20th Century Fox.

Pratiquement inconnu en France, Francis Scott Fitzgerald (1896-1940) n'en est pas moins pour autant l'un des grands écrivains américains contemporains, sinon même le plus grand aux yeux de beaucoup, qui n'hésitent pas à le mettre au-dessus des Faulkner, Hemingway, Dos Passos, Miller (Henry, bien sûr), Steinbeck, etc. Ce n'est que depuis quelques années qu'il est devenu aux Etats-Unis un classique, un « grand » de la littérature américaine, un auteur de chevet, mais il reste, par excellence, un auteur pour *happy few*, et de même que Stendhal espérait être lu et compris en 1880, peut-être Fitzgerald devra-t-il attendre 1980 pour trouver ses vrais lecteurs. (Aucun critique français n'a cru devoir protester quand est sorti il y a deux ans, à Paris, un navet sirupeux prétendant retracer *The F.S. Fitzgerald Story...*)

Tendre est la nuit est le plus beau, le plus déchirant, le plus autobiographique des romans de Fitzgerald, le plus accompli aussi. Peu de gens l'aiment en France, parce que peu de gens le connaissent, car il est impossible de le connaître sans l'aimer, sans aimer et admirer l'homme et l'écrivain qui l'ont écrit. *Tendre est la nuit* est un des grands livres de ce siècle. Une adaptation lamentable n'atteint pas Faulkner ou Hemingway parce qu'ils ont une audience de plus en plus large, mais elle fait un tort considérable, porte un coup terrible à Fitzgerald, particulièrement en France, je le répète, où il a tout au plus cinq mille lecteurs. Qui, puisque d'aucuns justifient toute adaptation par le fait même qu'elle sert l'auteur en lui amenant des lecteurs qu'il n'aurait jamais eus sans cela (argument assez discutable et plein d'un tel mépris du cinéma que l'on s'étonne qu'André Bazin l'ait parfois développé), qui je le demande, après avoir subi ce film imbécile aurait l'idée de lire le chef-d'œuvre qu'il caricature ?

L'adaptation d'Ivan Moffat est à ce point truffée de contresens que l'on en vient le plus sérieusement du monde à se demander s'il a lu le livre. La bande dessinée de Jan Mara dans *L'Aurore* n'est pas pire. C'est un massacre. Tout ce qui n'était pas dans le livre est dans le film, rien de ce qui était dans le livre n'est dans le film, excepté, soyons justes, les noms des principaux personnages. Un exemple entre cent : Rosemary, dont le rôle de *miroir* (admirable trouvaille !) est capital dans le roman, est purement et simplement relégué au rang de comparse dans le film, et la nullité de Jill St John n'est pas faite pour arranger les choses, ni celle de Jason Robards Jr, pâle doublure de Quinn et de Bogart, Bogart qui eût été un merveilleux Dick. Ne parlons même pas de l'incroyable numéro auquel se livre Tom Ewell. — C. G.

Ces notes ont été rédigées par CLAUDE GAUTEUR, MICHEL MARDORE et BERTRAND TAVERNIER.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 28 AVRIL AU 1er MAI 1962

10 FILMS FRANÇAIS

Accroche-toi, y'a du vent, film de Bernard Roland, avec Henri Salvador, Valeria Fabrizi, Francis Blanche, Mario Carotenuto. — Le souffle de l'esprit pouvait difficilement animer une œuvre réalisée par une aussi triste équipe.

Carillons sans joie, film de Charles Brabant, avec Dany Carrel, Raymond Pellegrin, Roger Hanin, Paul Meurisse. — Film sur la dernière guerre, qu'on croirait fait sur l'avant-dernière par un cinéaste de l'entre-deux.

La Chambre ardente, film de Julien Duvivier, avec Nadja Tiller, Jean-Claude Brialy, Claude Rich, Perrette Pradier, Edith Scob. — Du très beau roman de J. Dickson Carr, Duvivier a gardé quelques éléments qui lui permettent de donner, aux moindres frais, dans le fantastique au rabais. Se disant sans doute qu'il en faut pour tous les goûts, il s'est permis de greffer là-dessus la pire des psychologies de boulevard. Il ne faut même plus parler ici d'inconscience ou d'incapacité, mais de bazardage pur et simple exécuté par un affairiste.

Cléo de 5 à 7. — Voir article de Claude Beylie dans notre numéro 130.

Climats, film en Scope, de Stellio Lorenzi, avec Marina Vlady, Emmanuèle Riva, Alexandra Stewart, Jean-Pierre Marielle. — Ce film mérite infiniment mieux que le mépris sous lequel l'ont généralement écrasé des critiques qui furent plus indulgents pour les sinistres débuts d'un certain nombre de jeunes incapables. Pour ce qui est de ceux de la T.V., Lorenzi s'en différencie très nettement, grâce à ce film qui a su assimiler, sans génie mais intelligemment, un certain nombre de conquêtes du cinéma d'aujourd'hui. L'œuvre, jamais ennuyeuse, parfois prenante, réussit à s'imposer, en dépit de grosses faiblesses, à force d'honnêteté et de simplicité. L'excellente direction d'acteurs prend toute son efficacité dans de très longs plans, de très longues scènes où, malgré les artifices du scénario, l'affrontement des protagonistes permet le surgissement d'une certaine vérité.

La Guerre des boutons, film d'Yves Robert, avec Jean Richard, Jacques Dufilho, Pierre Tchernia, Michel Galabru. — Sur un sujet qu'il était possible de sauver, le sympathique Yves Robert s'est laissé aller à toutes les facilités et toutes les vulgarités. Impitoyablement enserrés dans le corset d'un scénario à effets — abominablement dialogué par François Boyer —, les enfants réussissent parfois, lorsqu'ils se prennent au jeu d'une scène moins mal venue que les autres, à en faire craquer les ficelles.

Léviathan. — Voir critique de Jean Domarchi dans notre numéro 129.

Le Petit Garçon de l'ascenseur, film de Pierre Granier-Deferre, avec Alain Decock, Mireille Nègre, Louis Seigner, Marcel Dalio. — Dans le style néo-pompier cher aux débutants bluffeurs, ce film réussit à cumuler les plus lamentables poncifs des plus mauvais films sur l'enfance.

Le Septième juré, film de Georges Lautner, avec Danièle Delorme, Bernard Blier, Francis Blanche, Jacques Riberolles. — Avec ce film, bâti de toutes les conventions du pire cinéma français, Lautner est tombé en plein dans le piège dont il s'était à grand peine sorti dans *Arrêtez les tambours.* Quelques très lourdes astuces de mise en scène (et deux plans empruntés à Welles !) aggravent encore les choses. Les dialogues de Pierre Laroche sont pires que jamais. Le procès est un des plus ennuyeux et des plus faux que le cinéma nous ait jamais montrés.

La Vendetta, film de Jean Cherasse, avec Francis Blanche, Olivier Hussenot, Louis de Funès, Mario Carotenuto, Marisa Merlini. — La comédie bien de chez nous dans ce qu'elle a de plus hideux, avec, de plus, des prétentions au burlesque qui sont le comble de la grossièreté.

13 FILMS AMERICAINS

Blue Hawaï (Sous le ciel bleu d'Hawaï), film en Scope et en couleurs de Norman Taurog, avec Elvis Presley, Joan Blackman, Nancy Walters, Roland Winters. — Morne travellogue, parfois orné de belles photos, parfois d'horribles, dans lequel errent un Presley, catastrophiquement utilisé comme un quelconque *crooner,* deux ou trois gags délavés et une cohorte

de filles toutes plus laides les unes que les autres, à l'exception de l'hôtesse de l'air que l'on aperçoit une seconde et demie dans le premier quart d'heure du film.

The Comancheros (*Les Comancheros*), film en Scope et en couleurs de Michael Curtiz, avec John Wayne, Stuart Whitman, Ina Balin, Nehemiah Persoft. — Ce lugubre et ennuyeux western, à peine moins déplaisant que *Les Trois sergents*, est le bien triste testament du parfois gentil Michael Curtiz.

The Gunfighter (*l'Homme aux abois*), film de Henry King, avec Gregory Peck, Helen Westcott, Millard Mitchell, Jean Parker. — Il s'agit en fait de la reprise d'un film sorti il y a dix ans, qui est le plus honorable de King et qui préfigurait le célèbre *High Noon*, auquel il est d'ailleurs bien supérieur.

The Honeymoon Machine (*Branle-bas au casino*), film en Scope et en couleurs de Richard Thorpe, avec Steve McQueen, Brigid Bazlen, Jim Hutton, Paula Prentiss, Dean Jagger. — Une bonne idée de départ, qu'on cesse malheureusement d'exploiter au moment où il devenait intéressant de le faire. Adroit, le film garde un minimum d'intérêt.

The Ladie's Man (*Le Tombeur de ces dames*). — Voir article d'André S. Labarthe, dans ce numéro, page 1.

The Loudest Whisper (*La Rumeur*) film de William Wyler, avec Audrey Hepburn, Shirley Mac Laine, James Garner, Myriam Hopkins. — Ce film sur l'hypocrisie est lui-même un monument d'hypocrisie, réalisé avec le plus cynique souci d'efficacité théâtrale.

Magic Sword (*L'Epée enchantée*), film en couleurs de Bert I. Gordon, avec Basil Rathbone, Estelle Winwood, Anne Helm, Gary Lockwood. — Le film joue heureusement à fond le jeu du fantastique le plus naïf, mais son infantilisme n'est pas du meilleur goût.

The Man's from God's Country (*Le Bagarreur du Montana*), film en Scope et en couleurs de Paul Landres, avec George Montgomery, Randy Stuart, Gregg Barton, Kim Charney. — Brave petit western, assez appliqué, surtout très étriqué.

The Miracle (*Quand la terre brûle*), film en Scope et en couleurs d'Irving Rapper, avec Carroll Baker, Roger Moore. — Drame de conscience mystico-érotique entre une religieuse et un officier de Napoléon.

The Parent Trap (*La Fiancée de papa*), film en couleurs de David Swift, avec Maureen O'Hara, Brian Kaith, Hayley Mills, Joanna Barnes. — Deux sœurs, d'une égale malignité, réussissent, à coups de romances et d'espiègleries, à réconcilier leurs parents qui allaient divorcer. Cette anodine sucrerie moralisatrice aurait pu donner lieu à pis.

The Plunderers (*La Rançon de la peur*), film de Joseph Pevney, avec Jeff Chandler, John Saxon, Dolores Hart, Marsha Hunt. — Pevney, le paresseux, devenu petit producteur, s'est pris pour Stanley Kramer et a confectionné, sur le thème des blousons noirs au Far-West, un cocktail de *High Noon* et de *The Wild One*, en prenant, cette fois, le parti de la société contre les J.V. Le résultat est aussi terne que les ingrédients.

Too Late Blues (*La Ballade des sans-espoir*), film de John Cassavetes, avec Bobby Darin, Stella Stevens, Cliff Carnell. — Moins remarqué que *Shadows*, ce film ne lui est pourtant nullement inférieur. La première partie, description des milieux de jazz, est à la fois pittoresque et d'une constante justesse. Cassavetes y révèle des qualités qui ne faisaient que s'esquisser dans *Shadows*. Malheureusement, ces qualités deviennent défauts dans la dernière partie : l'auteur n'a pu soutenir le ton mélodramatique où certains spécialistes hollywoodiens eussent fait merveille.

Walk on the Wild Side (*La Rue chaude*), film de Edward Dmytryck, avec Capucine, Jane Fonda, Laurence Harvey, Barbara Stanwyck. — Un bon jeune homme ne parvient pas à arracher sa prostituée de fiancée aux griffes des méchants. Cet envers américain de notre Dédée a heureusement à son actif le très beau générique félin de Saul Bass et le numéro de Jane Fonda qui lui fait immédiatement suite.

4 FILMS ALLEMANDS

Endstation rote Laterne (*Poupée d'amour*), film de Normand Roland, avec Joachim Fuchsberger, Christine Görner, Klausjürgen Wussow, Eva Anthes. — Poursuivant son implacable oscillation du sexe à la guerre et de la guerre au sexe, le cinéma allemand nous donne, cette fois, l'aventure d'un valeureux journaliste démasquant un gang de trafiquants de femmes.

La Fille aux hanches étroites, film de Johannes Kai, avec Klaus Wilcke, Barbara Valentin, Hammelore Eistner. — Ne nous privons pas, pour une fois, d'admirer quelque chose dans un film allemand, à savoir le titre (français) du film. Quant à l'œuvre elle-même, apprenons aux petits curieux que cette banale histoire policière est d'un non moins banal érotisme.

Das Leben von Adolf Hitler (*La Vie d'Adolf Hitler*), film de montage de Paul Rotha. — Reprise de documents de guerre archi-connus (mais beaux), montés (maladroitement) dans un ordre un peu différent.

Der Transport (*Le Dernier Convoi*), film de Jürgen Roland, avec Hannes Messemer, Armin Dahlen, Peter Herzog, Inge Langen. — Les soldats allemands étaient parfois humains. Nous n'en doutons pas, mais il est curieux de voir avec quelle régularité cette « humanité » sert de prétexte à de mauvais films.

4 FILMS ITALIENS

Accattone. — Voir critique de Jean Collet, dans ce numéro, page 44.

Goliath contro i giganti (*Goliath contre les géants*), film en Scope et en couleurs de Guido Malatesta, avec Brad Harris, Gloria Milland, Barbara Carrol, Fernando Rey. — Sans parler d'Hercule, soyons sûrs que Goliath n'arrivera même pas à la cheville de Maciste, s'il persiste à vouloir faire équipe avec Malatesta.

Lupi nell' abisso (*Les Loups dans l'abîme*), film de Silvio Amadio, avec Massimo Girotti, Folco Lulli, Jean-Marc Bory, Horst Franck. — Nième illustration du célèbre faux problème : quel naufragé doit-on sauver, une fois posé qu'on n'en peut sauver qu'un ?

Maciste, L'uomo piu forte del mondo (*Maciste, l'homme le plus fort du monde*). — Voir note de Michel Mardore, dans ce numéro, page 49.

2 FILMS SOVIETIQUES

L'Amour d'Aliocha, film en Scope de Sémion Toumanov et Guéorgui Choukine, avec Léonid Bykov, Alexandra Zavaviola. — D'un scénario dont Barnett eût pu faire un chef-d'œuvre, les auteurs ont fait un film gentillet qui, malheureusement, s'alourdit de plus en plus au fur et à mesure qu'on approche de la fin.

Krotkaya (*La Douce*), film d'Alexandre Borissov, avec Ya Savvina, Andrei Popov. — Cette lourde et maladroite adaptation du récit de Dostoïevsky est le comble de la fidélité stérilisante. Il y fallait plus de modestie — ou moins.

2 FILMS ESPAGNOLS

El pequeno coronel (*Le Petit Colonel*), film en couleurs d'Antonio del Amo, avec Joselito, Tomas Blanco, Fernando Sancho. — Joselito et les bons brigands.

Viridiana (*Viridiana*). — Voir critique de Michel Mardore dans notre numéro 127.

2 FILMS ANGLAIS

Danger Within (*Le Mouchard*), film de Don Chaffey, avec Richard Todd, Richard Attenborough, Bernard Lee, Michael Wilding. — Nouvel avatar de l'axe cinématographique Londres-Berlin, à la guerre roublarde des Allemands répondant celle, aseptisée (ici, dans un épisode tunisien), des Anglais.

Murder She Said (*Le Train de 16 h. 50*), film de George Pollock, avec Margaret Rutherford, Arthur Kennedy, Muriel Pavlow, James Robertson Justice. — Dernière illustration du fantastique frelaté d'Agatha Christie.

COURRIER DES LECTEURS

Du nombreux courrier reçu à l'occasion du choix des « Dix meilleurs films de l'année », nous extrayons ces deux lettres dans lesquelles paraît s'exprimer le mieux « une certaine tendance des lecteurs des Cahiers ». C'est au compte de celle-ci qu'on peut vraisemblablement porter les divergences faciles à observer, cette année, entre « notre » goût et celui de nos correspondants.

Paris, le 9-2-62.

Messieurs,

On parle un peu de cinéma entre *les divers articles politiques, dans le dernier numéro* des *Cahiers*, très au goût du jour : entretien avec Yordan, où il est surtout question de fascisme, critique de *Paris nous appartient* (le fascisme), de *Jugement à Nuremberg* (le nazisme). Moullet se lance dans l'antimilitarisme, on retrouve le nazisme dans la note sur *Le Sous-marin de l'apocalypse* (où va-t-il se nicher ?), et vive Castro avec Chris Marker. Au surplus, comme ce numéro paraît le 6 février, j'aurai beaucoup entendu parler de fascisme ce jour-là.

Entendons-nous. Nous n'avons pas l'âge de Renoir, et nous ne pouvons nous conformer à la morale d'Eléna ; nous sommes tous concernés, et Renoir aussi d'ailleurs, puisque, quand on en abstrait les aspects les plus superficiels, la politique est affaire de morale, comme les travellings. Il est donc normal qu'elle vous préoccupe, comme elle me préoccupe, mais il est inconcevable que l'intérêt que vous portez à ces questions en reste au stade qui est celui de l'Américain moyen, type Philip Yordan : « A bas la guerre, le fascisme, le racisme, et vive la liberté, la tranquillité et le bonheur ! »

Il faut donc s'élever au degré supérieur. Domarchi était bien allé chercher, à juste titre, des propositions marxistes chez Hawks, Hitchcock, Mankiewicz, Cukor et Minnelli. Il faut inversement s'apercevoir que la morale fasciste se rencontre chez plus d'auteurs qu'on ne le croit : chez Lang d'abord, bien sûr, dont l'univers tragique, en changement continuel, fondamentalement vicié, en proie à la lutte éternelle dans l'espoir d'améliorer ce qui peut l'être, correspond parfaitement à la vision fasciste ; et si Lang a lutté contre le nazisme, c'est qu'il est un fascisme dégénéré et mal compris.

Plus étroit, on le retrouve chez Fuller, et surtout chez Walsh. Et même dans *Exodus* : y a-t-il un bon démocrate que ne choque pas la menace d'Ari Ben Canaan de faire sauter son bateau avec les passagers, si on l'empêche de quitter le port ? Je ne veux pas m'étendre à l'excès, mais il va de soi que le cinéma est le support idéal de ces histoires dominées par la menace (le dernier *Mabuse*), la lutte physique (*Exodus*) et morale (*Esther*), qui sont autant de caractères du fascisme.

⁂

Tout cela non pas pour donner un cours d'idées politiques, mais montrer que, pour parler de choses sérieuses, il faut être un peu plus sérieux que Yordan ou Moullet ; et aussi qu'en matière d'art, seule l'efficacité compte, indépendamment de toute tendance politique ou autre,



Howard Vernon dans *Le Diabolique Docteur Mabuse* de Fritz Lang.

et que les cinéphiles de tous bords doivent préférer Truffaut (signataire du manifeste des 121) à Jacques Dupont (en taule pour activisme), et inversement Fuller à Youtkévitch. La preuve :

1. — *Le Diabolique Dr Mabuse.*

2. — *Le Héros sacrilège.*
Le Testament du Dr. Cordelier.

4. — *Exodus.*

5. — *Celui par qui le scandale arrive.*
L'Enquête de l'inspecteur Morgan.
Esther et le roi.

8. — *Les Evadés de la nuit.*
Paris nous appartient.
Rocco et ses frères.

On voit que cette liste ressemble fort à celle de Douchet, mon critique préféré... Dans mon esprit, la première place s'imposait pour *Mabuse*, qui est un de ces films qui vous donnent le vertige, tant il est contrôlé, tant il ouvre une perspective immense, tant il dépasse

encore des films qu'on croyait insurpassables, comme *Invraisemblable vérité* ; depuis vingt ans, exactement depuis *Les Bourreaux meurent aussi*, Lang a maîtrisé totalement sa mise en scène, comme dirait Mourlet, supprimant tout ce qu'il pouvait y avoir d'encore un peu affectif dans *You Only Live Once*, pour devenir, comme l'a dit Rivette, le cinéaste du concept ; je ne crois pas que, depuis Bach, un artiste ait produit dans sa vieillesse des œuvres plus lucides, plus épurées, mettant mieux à nu une idée ; c'est pourquoi je suis persuadé que Lang est le plus grand artiste de l'histoire du cinéma, aucun autre n'ayant su aller plus loin dans l'abstraction.

Renoir n'y vise pas moins, et toute psychologie disparaît chez lui sous le regard du moraliste ; mais alors que chez Lang, rien n'est laissé au hasard, la liberté totale règne chez Renoir. Il n'appartient pas, comme Lang, à l'espèce de Bach, qui peut bâtir l'Art de la Fugue sur un thème de douze notes, mais à celle du Beethoven des dernières sonates et des petites œuvres de piano de la fin.

Encore que le fond soit à peu près inverse, Walsh suit avec *Esther* une évolution similaire, déjà visible dans *L'Esclave libre*, substituant le combat moral d'un homme et d'une femme aux plaisirs de la guerre et de l'amour ; ce n'est pas l'attitude d'un vieillard aigri, mais celle d'un vieux sage qui accède à la sérénité en passant de la paillardise à la noblesse.

C'est à peu près tout ce que j'avais à dire sur ma liste, le choix de Minnelli n'étant plus à justifier, puisque beaucoup de cinéphiles comprennent maintenant qu'il n'est pas un petit maître, mais un véritable auteur. S'il ne repousse pas ce film pour des défauts véniels, tels que les 2 et les 4 CV qu'on voit en contrebas des ponts de Paris, et les billets de 100 NF que tend Glenn Ford, peut-être Rivette aura-t-il été convaincu par la vision des *Quatre Cavaliers de l'Apocalypse*, dont le scénario même est, pour une fois, révélateur de la thématique de Minnelli. Je comprends qu'on soit agacé par la surcharge décorative de ses films, mais cette irritation fait place à l'admiration, quand on a compris qu'elle n'était pas gratuite.

J'ajoute, à propos d'*Exodus*, que je le tiens pour le plus beau film de Preminger et pour le plus exaltant, sinon pour le meilleur, qui est à mon sens *Autopsie d'un meurtre* : il laisse assez loin derrière lui *Carmen Jones*, que j'ai eu la chance de voir à Londres ; c'est un film très beau, annonçant souvent *Exodus*, ne serait-ce que par les flammes du générique, mais un peu éparpillé ; et puis les personnages sont trop donnés d'office, et ne se dévoilent pas lentement, comme dans les meilleurs films de Preminger.

J'ai failli faire figurer dans ma liste *L'Atlantide* d'Ulmer ; sans doute ce film est-il assez souvent ridicule : le carton-pâte des rochers est si léger que les figurants n'osent pas donner de véritables coups de pioche, les morts tombent avant que les coups de feu soient tirés, Haya Harareet, censée être nue dans son bain, porte en fait un petit soutien-gorge qui se voudrait invisible, etc. ; mais tout cela ne doit pas faire oublier ce qui intéresse Ulmer dans ce film, à savoir le point de vue moral. Il accumule les traits accentuant la naïveté et l'innocence de Trintignant ; il souligne à l'inverse la corruption de l'Atlantide en proie aux passions et le pourrissement de Fulton au contact de l'argent et d'Antinéa. Chrétien (1), Ulmer méprise ce monde dominé par le péché ; Allemand, il l'engloutit sous un cataclysme purificateur ; seuls échappent les purs. Je ne crois pas que cette interprétation soit absurde et je suis surpris qu'il n'y ait pas eu un Domarchi, grand spécialiste de la pensée germanique, pour s'y livrer.

*
* *

(1) N.D.L.R. — Notre correspondant a-t-il bien lu l'entretien qu'Ulmer nous accorda en août dernier : « ... **Mais ne me prenez pas pour ce que je ne suis pas : mes films possèdent une valeur religieuse, mais non chrétienne, car il se trouve que, de toutes les religions, la plus solide est celle qui s'est fondée sur l'Ancien Testament dont la morale est plus forte que celle du Nouveau...** » (« Cahiers du Cinéma », numéro 122, page 10).

Passons au jeune cinéma français, pour lequel 1961 a été l'année faste, *Paris nous appartient*, *Lola* et *La Proie pour l'ombre* étant à mon avis les œuvres les plus intéressantes qu'il ait produites à ce jour. Si j'avais écrit la critique de *Paris nous appartient*, j'aurais placé en exergue la phrase de Rivette qui figurait dans sa critique des *Mauvaises Rencontres* : « *Ce qui fait la jeunesse, et je crois qu'il ne s'agit pas seulement de notre génération, etc.* » Car la gravité est bien le caractère essentiel de cette belle œuvre, imparfaite sans doute, mais très dense, très méditée ; et accédant finalement à un degré de maturité que j'ai rarement trouvé chez un artiste de trente ans, surtout pour sa première œuvre. J'aime beaucoup cette forme de cinéma où la mise en scène ne dit pas autre chose que le scénario, ni la même chose d'une autre manière, mais où mise en scène et scénario se mêlent pour raconter une histoire, niant la spécificité du cinéma dont certains nous rebattent encore les oreilles ; il est temps que tout le monde comprenne que le cinéma remplace simplement la littérature comme moyen de narration, et qu'il n'est plus possible maintenant d'écrire un roman, puisqu'il dissocie artificiellement une réalité qui se présente spontanément ; et on en revient à la formule de Godard : « *J'écrivais : le train entre en gare, et je passais des heures à me demander pourquoi je n'écrivais pas plutôt :* le train entre en gare, il fait beau. » C'est pourquoi, depuis quelque temps, je ne peux plus lire un roman écrit depuis moins de trente ans, c'est-à-dire depuis le temps où le cinéma a accédé à la perfection.

Enfin son film, malgré cette histoire assez invraisemblable de complot mondial, que je pardonne parce que j'espère qu'elle est un symbole, me réconcilie avec le nouveau cinéma, après la déception causée par *Une femme est une femme*, qui me fait l'effet d'un super-*Zazie* avec ses trucs d'amateur essayant toutes les possibilités de sa première caméra ; et avant celle causée par *Jules et Jim*, qui m'a carrément excédé.

Je passe sur les metteurs en scène en qui je cherche vainement des auteurs, tels que Melville, de Broca (à qui vous avez déjà fait un sort), Deville (dont *Ce soir ou jamais* est sûrement plus un exercice de style qu'un film d'auteur). Je passe sur les cinéastes qui ne sont pas des metteurs en scène, tel Rouch (dont l'enthousiasme qu'il suscite parmi vous est une aberration par rapport au cinéma que vous avez toujours défendu, quel que soit l'intérêt de ses œuvres sur d'autres plans que celui de l'art du cinéma ; et dont la cote commence à baisser avec *Chronique d'un été*). Je passe sur les auteurs hautement intellectuels (de gauche) à la Resnais, qui, lui aussi, a pris un coup dans l'aile avec *Marienbad*. Et j'arrive à Chabrol, que j'ai eu la faiblesse de citer dans ma liste de l'année dernière, avant de m'apercevoir que je me contredisais ; si tant est qu'on peut comprendre un homme s'entourant à plaisir d'autant d'ambiguïté et de contradictions apparentes que Chabrol, je crois avoir compris à peu près ce qu'il voulait dire et je le tiens pour l'un des grands auteurs de la NV ; je regrette d'autant plus que sa conception de l'absurdité du monde et de l'impossibilité de comprendre les mobiles des individus (si c'est bien de cela qu'il s'agit) s'exprime par l'accumulation d'épisodes décousus et déconcertants, et non par la structure du scénario, par la direction d'acteurs et par la mise en scène. Et j'espère que les échecs commerciaux successifs contraindront Chabrol à s'orienter dans la direction des *Cousins*, plutôt que dans celle des *Godelureaux*, avant que son nom fasse fuir tous les spectateurs éventuels.

Malgré toutes ces critiques, je m'étonne que des gens comme Domarchi considèrent le bilan de la NV comme à peine positif ; sans doute peu de cinéastes entrent-ils dans les cadres que nous ont fixés nos idées respectives, mais si seulement trois ou quatre auteurs sont nés, dont nous attendrons chaque année les films, le cinéma français aura pris plus d'importance qu'il n'en avait jamais eu, puisqu'il se réduisait pour moi jusqu'à ces dernières années aux quatre noms de Renoir, Ophüls, Guitry et Vigo. Trois d'entre eux étant morts, il était grand temps que quelques auteurs viennent prendre la relève, c'est-à-dire non pas tout mettre en l'air, mais continuer la grande tradition de ceux-là, enrichie de celle du cinéma américain.

Toujours aussi hitchcocko-hawksien,

Jean COMBACAU.

Paris, le 12 février.

... S'il m'était permis de formuler quelques souhaits, j'avoue que des entretiens avec Raoul Walsh, Joseph Mankiewicz, Allan Dwan, Jacques Tourneur, Samuel Fuller me plairaient tout particulièrement. Je pense d'ailleurs qu'un *entretien avec Mankiewicz ou Walsh* intéresserait un grand nombre de vos fidèles lecteurs...

Je tiens d'autre part à vous signaler deux petites erreurs :

N° 125, p. 64. — Vous indiquez comme une trouvaille le fait que le spectateur voit par les yeux du chat. Cette idée est loin d'être originale, puisqu'elle se trouvait déjà dans *Bell, Book and Candle* de Richard Quine où quelques plans étaient vus par les yeux de Pyewacket, le chat magique de Kim Novak.

N° 127, page 17. — La légende de la photo de *Johnny Guitar* indique John Carradine. Il s'agit, en réalité, de Frank Fergusson, une de nos très vieilles connaissances, puisqu'il fut « Precher » dans *Rancho Notorious*, le shérif de *L'Homme de l'Ouest* et le père de Mona Freeman dans *Battle Cry*, sans parler de *Follow Me Quietly* de Richard Fleischer et *At Gunpoint* d'Alfred Werker.

J'avoue aussi avoir été très surpris par votre classement de l'année, qui reflète, semble-t-il, une assez inquiétante nouvelle esthétique. Que *Lola*, *Une femme est une femme*, *Paris nous appartient* prennent les trois premières places ne me gêne que modérément. Mais à partir du moment où l'admirable *Diabolique docteur Mabuse* se trouve en 16e position (derrière les détestables *Deux Cavaliers*, et le non moins détestable *Shadows*) et *Home from the Hill* au 34e, je finis par me demander ce que deviennent les *Cahiers*.

Que vous ignoriez systématiquement la série B, que *Time Machine* n'obtienne qu'un point, que *Spartacus* n'ait pas droit à une seule voix, n'est pas très grave, mais que Lang se retrouve en 16e position (avec l'un de ses plus admirables films) et Minnelli en 37e, me paraît pour le moins étrange.

Si les *Cahiers* n'accordent pas les premières places à des auteurs comme Lang ou Minnelli, alors où allons-nous ? Je suis le premier à reconnaître que *Home from the Hill* n'est pas le plus beau film de Minnelli. Bien que remarquable, il est inférieur à *Cobweb*, *The Bad and the Beautiful* et *An American in Paris* ; mais tout de même, lui préférer *Shadows*, *Samedi soir, dimanche matin*, *Une aussi longue absence*, *Le Dingue du palace* et *Underworld U.S.A.* semble relever d'une nouvelle prise de position.

L'année dernière, l'extraordinaire *The Angry Hills* était oublié et *Give a Girl a Break*, ce pur chef-d'œuvre, obtenait une des dernières places (comme d'ailleurs l'adorable *Kismet*).

Ignorer, dans votre classement, Minnelli est presque incroyable, alors que *Shadows* prend la 15e place. Or il est bien évident que, si *Shadows* est une expérience, donc pleine d'intérêt comme toutes les expériences, c'est néanmoins un film détestable, parfait représentant de l'ignoble esthétique new-yorkaise. Défendre *Shadows* comme expérience est normal, mais, en tant que film, c'est une véritable impasse. De même, je m'étonne que *Les Deux Cavaliers* prennent la 10e place. Va-t-on redécouvrir Ford en 1962, au moment où il ne fait plus que de mauvais films ? J'ai toujours admiré le Ford de *They Were Expendable*, *Stagecoach*, *Grapes of Wrath*, *My Darling Clementine* et *How Green Was My Valley*, mais alors les derniers films de Ford, vraiment non.

Aimer un auteur ne veut tout de même pas dire lui pardonner des films inexcusables, et que vous éreinteriez en une ligne, s'ils étaient signés de Joe Kane ou de R.G. Springsteen.

J'avoue craindre votre critique de *The Last Sunset*. Après ce qui est arrivé à *Angry Hills*, j'ai peur que *El Perdido*, si typiquement aldrichien, ne soit jugé en une « note », avec une sévérité qui devrait être appliquée à d'autres auteurs...

Patrick BRION.

TABLE DES MATIÈRES

Tomes XXI et XXII du n° 121 (juillet 1961) au n° 132 (juin 1962)

BEYLIE Claude

COLLATOS Syllas

COLLET Jean

DELAHAYE Michel

DEMY Jacques

DOMARCHI Jean

DONIOL-VALCROZE Jacques

DOUCHET Jean

DREYER Carl

FIESCHI Jean-André

GAUTEUR Claude

HOVEYDA Fereydoun

HUGUES Philippe d'

JOLY Jacques

KAST Pierre

KEATON Buster

KOVACS Yves

KRESS Jean

LABARTHE André S.

MARCABRU Pierre

MARCORELLES Louis

MARDORE Michel

MARS François

MARTIN Yves

MOULLET Luc

LES CAHIERS DU CINÉMA

ont publié dans leurs précédents numéros :

ENTRETIENS

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R. C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : **3,00 NF**

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **28 NF** (France) et **32 NF** (Etranger)
Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	Nos 3, 5, 6	**2,00 NF**
	Nos 6 à 89	**2,50 NF**
	Nos 91 et suivants	**3,00 NF**
	Numéros spéciaux : 42, 71, 90	**3,50 NF**
	78, 100, 118, 126, 130	**4,00 NF**

Port : Pour l'étranger **0,25 NF** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 4, 5, 18, 20, 21, 22, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 54, 61, 62, 66, 67.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisé** Nos 51 à 100 .... **3.00 NF**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA**.
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 2e trimestre 1962.